

# piano FORUM

№ 3 (11), 2012

Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано

12+

**Андрей ДИЕВ:**

**«Процесс радостного развенчания профессионализма приобретает сегодня глобальные масштабы».**



**Лукас ГЕНЮШАС:**  
«Один из моих любимых жанров — камерные концерты для людей, которые действительно интересуются искусством».



**Дина ЙОФФЕ:**  
«Не надо стараться доказать словами... Творчеством доказывайте!»



**Эмиль ГИЛЕЛЬС:**  
«Лирическая музыка вызывала у меня дрожь и слёзы. Только никто не должен был об этом знать».



# PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано  
[www.pianoforum.ru](http://www.pianoforum.ru)

Ежеквартальный журнал





## СОДЕРЖАНИЕ

### ПЕРСОНА

Андрей ДИЕВ.....	8
Дина ЙОФФЕ .....	18
Лукас ГЕНЮШАС .....	32
Станислав ЮДЕНИЧ.....	42

### НОВЫЕ ИМЕНА

Варвара Непомнящая, Николай Хозяинов, Мирослав Култышев: громкие победы .....	16
--	----

### КОНЦЕРТ

Камерные собрания салона «Bechstein». Обзор сезона.....	26
---	----

### РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Иван Соколов. «Летний пейзаж» .....	38
Всеволод П. Задерацкий. «Легенды».....	46

### ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ

Надежда Голубовская и Сергей Прокофьев .....	52
--	----

### ФАКУЛЬТЕТ

100 лет Саратовской консерватории .....	58
---	----

### ПУБЛИКАЦИЯ

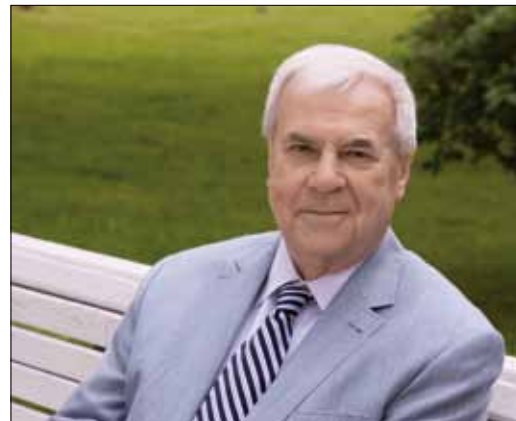
Эмиль Гилельс: на вершине Парнаса .....	66
---	----

### ДАЙДЖЕСТ

«Чемпионы клавиатуры»: восьмёрка лучших молодых пианистов мира.....	76
---	----

### КОНКУРСЫ

Конкурс молодых пианистов памяти В. Горовица.....	83
---	----



## Скромное обаяние авангарда

Общеизвестно — вначале было слово. И слово это было «модерн». Оно предшествовало слову «авангард». Слово *modernus* протянулось к нам из теологических глубин сумрачного пятого столетия, когда христиане осознали свое течение «современной» альтернативной языческой традиции. А вот задорное и жалящее слово «авангард» покинуло военно-тактические пределы лишь с началом т.н. Новой истории, т.е.— от времен Великой французской революции. И все равно не сразу пришло к искусству, задержавшись на долгое время в сфере политики. В конце концов искусство присвоило себе «авангардность», отмечая этой метафорой переломы, сдвиги, утопические декларации и всевозможные повороты от реалий жизни — к мифологемам времени.

В результате мы довольно-таки запутались: где кончается «модернизм» и начинается «авангардизм»? А пуще того: где кончается «авангардизм» и начинается «постмодернизм», и как последний соотносится с понятием «новой академичности»? Знаточи утверждают: модернизм — это атака на традиционную технику письма; авангардизм — атака на сам статус искусства. В крайних своих проявлениях — что-то вроде «самокритики искусства», этакий радикальный модернизм. Ортега-и-Гассет так прямо и говорит: «Нигде искусство не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой».

Зачем же нам в журнале, посвященном, прежде всего, фортепианному искусству, обсуждать то, что так и не прорвалось на авансцену широчайшего общественного внимания, не приблизилось к репертуарной магистрали? А дело в том, что авангард — существенная часть спектра солнечного ветра времени, определяющая главный, кричащий знак эпохи. Слишком долгий период следящее око, поражённое идеологическим бельмом, не различало этой спектральной составляющей. Это сегодня мы вольно обсуждаем то, что ранее находилось под запретом не только для публичного экспонирования, но и для обсуждения. Сегодня мы понимаем и свободно декларируем тот факт, что авангард таит в себе свою специфическую сакральность, отвечающую образу распыления плоти мира. Авангард отвечает новым ощущениям мира и его новым мифологемам.



Джино Северини. «Карусель»

Авангард бежит от реальности. Ещё на заре авангардных исканий Т. Элиот призвал к тому, чтобы искусство было не зеркалом, а сотворением мира. И призыв этот таился в эсхатологичности, насквозь пронизывавшей все авангардные устремления. Уже первая волна авангарда нащупала главный нерв времени — центральный миф эпохи — эсхатологичность. Уже в начале XX века это отразилось в новой образности, уже тогда древние принципы нефигуративности и апофатические (непредставимые) в системе земных ассоциаций образы и Бога, и мироздания вошли в сознание творцов. И хотя обрушение реализма задача до конца не выполняемая, в герметичном пространстве авангарда это случилось. Нельзя изображать то, что в мире, ибо мир сам теряет свой образ. Много сказано по этому поводу в философско-эстетической литературе. Прочерчивают даже связь явления с религиозным сознанием, выраженным в акцентах на эсхатологичности и апофатичности, связь, утверждающую абсолютную трансцендентность Бога,

отрицающую его возможные обозначения, имена и атрибуты. Многие говорят о парадоксальности устремления искусства к саморазрушению, о достижении границ антиискусства и пр.

Но факт остаётся фактом: так называемый авангард и первых десятилетий XX века, и послевоенной эпохи второй половины столетия оставил буквально огненный след в искусстве. Каждый раз, разрывая оболочку герметичности, авангардные открытия устремлялись в русло продолжающейся жизни исторических традиций, меняя облик так называемого «музыкального академизма». А дело всё в той же эсхатологичности сознания — явлении, отнюдь не герметично авангардном, но всеобщем. Предчувствие конца света охватило напряжённый, несовершенный мир, жаждущий радикального преобразования, беременный этим ожиданием. Это стремление к преобразованию через эсхатологическое разрушение, когда смерть — предвестник преобразованного. Б. Пастернак однажды воскликнул: «А

в наши дни и воздух пахнет смертью». И Хлебников, и Скрябин призывали смерть как путь в пространство совершенного мироздания. В философии апокалиптического мифу противостоит миф о творчески активном эсхатологизме. Но и тот и другой оттенок чувствования равно звали художника в область мистерии, а сам конечный продукт творчества нередко подавался в режиме ритуала. Однако в глубине подлинных артефактов авангардных эпох таился важнейший принцип, который можно назвать принципом «антиномичной бинарности»: парадоксального сочетания деструкции всего традиционного и сверхкреативных устремлений к новому концепту. Слияние креации и деструкции — это ли не ответ на бердяевский призыв к творчески активному эсхатологизму (к разрушению не просто во имя созидания, но к созиданию в «параллельном» процессе, к разрушению как созиданию).

Авангард — символ. Символ универсальной смены картины мира и стремления к смене текста



всей мировой культуры. Это также наглядный символ перелома, радикальность которого можно уподобить перелому на рубеже античности и средневековья. Авангард можно также признать символом перехода к эпохе глобализации: транснациональная сущность его очевидна. Можно также признать, что он сразу же родился больным «синдромом теоретизирования» — диагноз и первой и второй его волн. Жёсткое построение теорий — претензия на универсальность, всеобщность, а параллельное сокрушение традиций — синдром отстранения от национального. Это в теории. П. Булез словесно подтверждал это, не замечая, что остаётся французским композитором в звучании. Истинное дарование не в состоянии отказаться от всего комплекса традиций даже в условиях действия радикальной креативности. А вот со слабыми душами синдром теоретизирования и отстранения сыграл злую шутку...

Итак, авангард — символ перехода к новой эпохе. Однако будет ли новый путь одноколейным — уже не вопрос. Он будет многосложным,

и здесь монополии авангарда очень помешал упомянутый «модернизм». Он-то не болен синдромом теоретизирования и устремлён более к обновлению с сохранением многих элементов «каркаса», нежели — к сокрушению. Эстетики-искусствоведы вещают о близости авангарда эпохе барокко, оперируя образом «рубежной переходности» от Ренессанса к барокко (мол, один исторический рубеж притягивает другой). Но сокрушительная энергетика авангарда не терпит обнажённых связей, избегая даже связей завуалированных. Зато течения «модернизма» осознают себя как струи, текущие в исторически проторенном русле, как новые течения широкой всеприемлющей реки, от чего и воды этой реки становятся иными. Поворот в XX веке к полифонии, к полифоническим формам, если можно так сказать, — прерогатива более «модернизма», нежели «авангарда». Жанр прелюдии и фуги, реанимированный, прежде всего, в русской музыке XX столетия, никак не связывается с представлениями об авангардности. Но все явления «нового академизма» очевидно окрашены оттен-

ками авангардных привнесений. Как тускло выглядело бы искусство без этих привнесений! И не только тот самый модернистический «академизм», который переосознал тональность и предложил счастливый путь для искусства, смешав знаки истории со знаками её отрицания, но и те явления, которые сегодня множатся под дефиницией «постмодернизма». Сближение разнородного — свойство скорее модернизма, нежели авангарда. Здесь все решает характер сочетаний, взаимопроникновений, сосуществований... Все явления «постмодернизма» можно классифицировать по типу склонения: либо в сторону «модернизма», либо в сторону «авангарда». В любом случае это не будет авангардная эстетика в герметичном своём выражении. Ибо на смену «герметике» пришло понимание того, что искусство не имеет прогресса, что всё состоявшееся в веках как искусство сохраняет перманентную актуальность, что сближение разнородного может подняться над вульгарной эклектикой и образовать новую стилистику. Возникают сопутствующие постмодернистские явления



Макс Бэкман. «Семейная картина»









Пример № 1 взят из собственно фортепианного сочинения, созданного в 1965 году. Пример № 2 принадлежит ансамблевому сочинению (фортепиано плюс ударные плюс электронные звуки) и иллюстрирует новые задачи, выдвигаемые перед исполнителем. Фрагменты из ансамблевой партитуры, созданной в 1959 году, предложены именно потому, что собственно фортепианные жанры в авангардной практике освобождают авансцену композиторского внимания ансамблю в самых прихотливых сочетаниях, где фортепиано продолжает играть солирующую роль. Фрагмент из «Контактов» Штокхаузена невозможно «услышать» глазом в силу условности записи верхнего (электронного) пласта. Зато фортепианная партия может быть прочитана. Партитура приводится для иллюстрации новых, не представимых ранее ансамблевых сложностей, возникающих перед пианистом.

Даже беглый взгляд на приведённые фрагменты говорит о несопоставимости данных фактурно-интонационных комплексов со всем предыдущим опытом фортепианного письма, фортепианного мышления. И неважно: собственно фортепианное это сочинение или ансамблевое, вся природа фортепианной виртуозности становится

совершенно иной, демаркационная линия между всем предшествующим опытом и авангардным мышлением обозначена с предельной ясностью.

Зафиксируем лишь главные отличия. Во-первых, совершенно иное отношение к звуку, обретающему некую пространственную автономию. Это выражено, прежде всего, — в крайнем разрежении интервальной плотности (вне зависимости от темпа и регистра). Линейно-мелодические связи, близкие традиционным, полностью исключены. Линейность творит исключительно ритмо-энергетика. Двенадцатизвуковая охват в кратчайшее время — основа мышления. Синтаксические структуры за пределами всяких традиций. Привычные симметрии структур исключены. Ритмо-мотив, точнее, — квант-мотив (вспышки и затухания на кратких отрезках времени) — основа синтаксического строения. Контрастная природа квант-мотивов (вольно пульсирующих от *ff* к *pp* и наоборот) требует максимальной активизации исполнительской нюансировки, которая обычно тщательно фиксируется. Темпо-временные параметры нестабильны, но строго фиксированы (у Берлио — указания метронома, у Штокхаузена — точная фиксация количества секунд, отведенных на ту или иную

фазу кванто-мотивных движений). Конечный результат — собственно сонорный. Пианистические задачи вытекают из природы самой техники письма. Фрагмент из Секвенции IV Берлио имеет метр 3/8 (он обозначен ранее), и это безусловный метр, который следует соблюдать. В этом первая особая задача, если учесть форшлаговую природу *gruppetto*, которые исполняются *secco* (*quasi staccato*) в режиме квант-мотивов (от *pp* — к *ff* или в продолженном *pp*). Главная новая тонкость — в педализации. *SP* — *sostenuto pedale* (средняя) — держит сонорный комплекс (*quasi* оркестровая педаль, на которую налагаются *gruppetto secco*, а в такте 6 примера — на правой педали, которая тут сотрудничает с левой. Темп регулируется через метрономические указания и с помощью перехода от 3/8 к 4/8 (рубеж — внезапный кластер *ff secco*). Все динамические нюансы важны чрезвычайно, их множество — следствие нового звуко-колористического мышления. Пуантилистическое авангардное письмо порой подразумевает нюансировку у каждого звука, и это объект чрезвычайного исполнительского внимания.

Примеры из Контактов Штокхаузена — своего рода введение в новый ансамблевый космос. Здесь не просто партия рояля, но в сущности — партия пианиста, который играет и на ударных (иногда перемещаясь к ним). Вот как выглядит «рабочее место» пианиста в Kontakтах (см. фото).

Пример № 2 — сонорно-ритмический комплекс в нижнем регистре. Контрапункт ударных — неповторные ритмо-мотивы. Та же распыленность интервалов, что и у Берлио. Та же ритмо-линейность, но не мело-линейность. Та же дробность нюансировки и кванто-мотивных чередований. Но всё это чрезвычайно осложняется ансамблевыми задачами. Посекундная синхронизация — строгое требование.

Пример № 3 (из Контактов) — единая фаза в режиме динамики убывания и ритмо-разрежения



(замедления). Ни в первом, ни во втором отрывке из Контактв невозможно по записи представить звучание электронного пласта. Здесь невероятно возрастает сложность синхронизации ритма и звукодинамических эффектов у рояля и ударных. Если в примере № 2 педаль охватывает первую фазу, а вторая, где педаль не обозначена, а значит, не может быть применена,— суть звуковой контраст в режиме quasi secco, то здесь педаль вовсе не обозначена, ибо главный эффект — в абсолютно синхронном совпадении ритмо-формул ударных и рояля. Отсутствие педали усугубляет трудность ансамблевого решения.

Рояль — инструмент большой, многоэлементный. В нём могут звучать отдельно дека и другие деревянные элементы. Он легко становится щипковым инструментом, по струнам можно ударять различными приспособлениями из сферы ударных. Наконец, рояль можно «приготовить» (то есть поменять его молоточко-ударную природу) разными способами, вклю-

чая помещение на струны различных предметов с «дистанционным управлением», когда инструмент получает возможность звучать без пианиста. Всё это направлено на преодоление «памяти» инструмента. А включение пианиста в ансамблевое действие по принципу «инструментального театра» служит также преодолению «памяти концертирования».

Некоторые из читателей, наверное, подумает: а зачем нам это? Мир живёт классикой. Буйство новой мысли нас пугает. Авангард, сошедший со сцены в своих герметичных формах, по-прежнему занимает чрезвычайно скромное место на афишах. Лишь редко большие мастера обращаются к авангардным формам. Да, есть пианисты, увлечённые исключительно этим родом музыки (тут обычно сразу возникает недоброе предположение: им, наверное, классика не по зубам...). Да и неподготовленная публика (коей большинство в зале) шарахается в страхе перед неслыханными звучаниями. И т.д. и т.п.

Но вспомним: великая спираль развития возвращает (в новом апогее) мелькнувшие в истории значения. Не говоря о первой волне, авангард даже середины минувшего столетия — уже в определенном смысле «старинная музыка» (учитывая всеобщее *accelerando* эволюции). Возникшая в своё время, она, видимо, убежала из него вперед, возможно, опередив, и нынешний момент. По-настоящему время авангардных артефактов ещё не настало. Их новая внутренняя сила ощутима немногими, среди которых значатся и крупнейшие мастера. Они смело ставят авангардные опусы в смешанные программы, пытаюсь утвердить их (своим искусством) в значении новой классики. По-прежнему в больших концертных залах подобные явления — редкость. Но мастерам следует доверять, ибо их ощущение времени всегда наполнено предчувствием грядущего. ■

**Доктор искусствоведения,  
профессор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**



Макс Бэкман  
«Натюрморт с виолончелью и контрабасом»



**Андрей ДИЕВ:  
«Если ты испуганно служишь  
автору, ты уже не человек  
искусства, а раб искусства...»**



**С** заслуженным артистом России, доцентом Московской консерватории, пианистом Андреем Диевым я впервые беседовал 15 лет назад. Тогда же обнаружилась общность взглядов на жизнь и музыку. «Быть искренним, пламенеть к искусству и вести свою линию», — замечательные слова композитора Николая Мясковского, написанные как будто про Диева. Выдающийся, беспрестанно ищущий артист; педагог, чьи отношения с учениками никогда не строятся по принципу «я знаю, как надо» (и потому вовлекающий в свою орбиту подлинных талантов), Диев для меня — наитруднейший собеседник. Надеюсь, читатели извинят и наше общение на «ты», и другие отступления от привычных канонов интервью.

— В последнее время меня оскорбляет чудовищное неуважение к профессиональному труду. В частности, мы это видим в медийном мире. Звездой становится то провалившаяся разведчица, то пресловутая девушка из провинциального города: ляпнула на всю страну — и через несколько месяцев получает эфир в прайм-тайм на центральном телеканале. Повторяю, повсеместно вымываются профессиональные критерии. С одной стороны, это провоцирует внутреннее «сектантство»: не согласен с засильем непрофессионалов, не можешь этому противостоять — уходи в подполье, в резервацию. С другой стороны, особенность твоей профессии в том, что играть «в стол» нельзя. Ты не писатель, который может подождать лучших времен и лучшего читателя; ты коммуникатор, посредник между композитором и слушателем. Как быть в этой ситуации (надеюсь, я её правдиво обрисовал) современному интеллигентному профессионалу?

— Абсолютно правдиво! Совершенно не знаю выходов, советов и рецептов. Я пытаюсь найти некий баланс между теми путями, о которых ты говоришь. Это ведь не только российские реалии: везде и всюду воспеваются, вдалбливается простое достижение каких-то высот. По всему миру идут телешоу: пришёл человек — запел, затанцевал, задирижировал, покатался на коньках; и вот видите — профессионалы-то рады с ним сотрудничать! И все думают: «Как, оказывается, всё легко!». А то, что человек 20 лет назад начал, к примеру, профессионально кататься на коньках, всю жизнь на это положил (как мы кладем на игру на рояле), — остается за кадром. Пока, насколько я понимаю, ещё не додумались, чтобы

человек вышел и сыграл на рояле или на скрипке, всё-таки слишком тонкий и десятилетиями нарабатываемый навык.

— Разве что система Piano-Disc. Там рояль вообще сам играет...

— Разве что! На него вся надежда. Но смех смехом, а я помню, как в школе, мне кажется, мы учили фразу из какого-то съезда КПСС о том, что в ближайшем будущем, наконец, будет стёрта грань между профессиональным и самодеятельным искусством. Потому что самодеятельность развивается в Советском Союзе так успешно, что в дальнейшем она просто плавно сольётся с профессионалами (это единение мы сейчас и видим).

— Ты почти дословно цитируешь героя Евгения Евстигнеева из фильма Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля»: «Как бы вечером играла Ермолова, если бы днём она стояла у шлифовального станка!»

— Да. И противостоять этому процессу невозможно, он приобрёл глобальные масштабы; по всему миру хотят радостного развенчания профессионализма.

Есть и наши внутренние беды. Я не хочу показаться националистом или расистом, но с Востока пошёл просто вал так называемого «классического» образования. Его обретают, в том числе, через наши плечи, руки и головы. И ещё — некая девальвация публики, посещающей концерты и у нас, и на Западе. Почти не стало людей, которые заранее что-то понимают. Приходят просто получить удовольствие. И беда последних лет именно в том, что человеку, входящему в зал, в большинстве случаев всё равно, кто играет. У человека

с Востока — те же физические движения. И даже, может быть, и брови выше, и улыбка шире. И он показывает: «Вот здесь я наслаждаюсь, вот здесь я пугаюсь, а здесь мне очень трудно, а теперь мне совсем легко». А люди смотрят и, в общем-то, не совсем понимают, что к чему. Бывают исключения — когда на пианиста работает бешеная PR-кампания, которая показывает: «Нет-нет, этот человек играет намного лучше вот этого представителя, пардон, из Китая». Мы даём мысли и своё образование этим людям, а слушателю, в общем, всё равно. Есть, конечно, редущая группа людей, которые жизнь свою посвятили не просто овладению инструментом, но ещё и постоянным размышлениям над тем, что происходит в музыке, вокруг неё.

Иногда мне кажется, что всё это похоже на ситуацию 1930-х, через 10–20 лет после Октябрьской революции. Мы сейчас в 20 годах от Великой капиталистической революции 1991–1992. И естественно, что той публики, которая была, больше нет, возникает другая. Людям тяжело затаённо внимать сокровенному. Они хотят поярче, попроще и покороче.

Конечно, и сейчас есть люди, профессионально относящиеся к званию слушателя классической музыки, но в основном культура слушания потеряна. Я никогда не говорю «ах, как тогда было прекрасно и как сейчас плохо» и прочее. Просто всё это — другое. Ещё сейчас повторяют, что надо возродить былой дух, былую школу, былые достижения. Но это невозможно! Создано другое государство, оно ещё слишком молодо, у него нет, как сейчас принято говорить, национальной идеи.



С Эдуардом Кунцем

Слов-то много, но что в голове у основной части молодежи? Я не говорю о тех, кто с детства «подсел» на спорт, музыку или балет. Они с 5–7 лет до какого-то критического возраста не знают иного пути. Тренируются и занимаются, пока не наступает момент, когда получается или не получается. Но до этого проходит слишком долгий период, почти 20 лет. И всё это время человек знает: проснулся с утра — и целый день мяч пинаешь, боксируешь, играешь на рояле с надеждой, что из этого что-то выйдет, что пробьешься в иные слои атмосферы. Но на что ориентирована основная масса? Как бы быстро и без образования заработать деньги. Каким образом — честным или нечестным, мало кого волнует. Поэтому очень многие уходят из профессии, и я их понимаю. А что им делать? Человек, выигравший 10 международных конкурсов подряд, не сможет на полученные премии купить квартиру в Москве. И либо его спросят, либо он себя: «А ты зачем все это делал-то, пацан?».

Момент депрофессионализации, конечно, неприятен. Я же помню, как с нами общались, занимались, как учили сначала одной рукой, потом двумя. Всё было по-честному, нельзя было пропускать ноты

в трудных пассажах или выпускать их аккорда. А сейчас — можно. Никто ни за чем не следит, потому что играет в целом, приблизительно, — а в это время оркестр закроет! И многие спокойно не доигрывают, получают высокие премии и живут прекрасной концертной жизнью. А попробуй к такому учителю, как Лев Николаевич Наумов, прийти и что-то выпустить! В классе же все слышно! Не выучить сложный параллельный пассаж, не доиграть левую руку? Просто немыслимо, ты чувствуешь себя преступником, наплевавшим на текст автора.

Повторяю, во всём мире это так. Ведь кто занимается нашим-то делом? Бывшая социалистическая часть мира и какие-то единицы на Западе. Последние, видимо, из хороших, богатых семей. К примеру, отец — банкир, а сына или дочь тошнит от банкнот, он или она хочет играть на рояле. Тогда есть возможность этим заниматься. Кстати, есть исторический пример — Мендельсон: пожалуй, он единственный из композиторов XIX века, кто мог заниматься музыкой, не думая о заработке.



### Фетишизация конкурсной атмосферы доходит у нас до патологии.



— Как всякий настоящий ученик Наумова, ты — не просто пианист, ты — интеллектуал, личность. В отличие от многих музыкантов, ты не отгораживаешься от общественной жизни. Сейчас у всех на устах словосочетание «несистемная оппозиция». В последние годы у тебя учились два пианиста, которых можно назвать фортепианной «несистемной оппозицией»: это Андрей Коробейников и Эдуард Кунц. Другой вопрос, что сейчас они стали ярчайшей частью, звеном системы: неудачи на Конкурсе имени Чайковского, где обоих «прокатили» мимо премий, в какой-то степени даже помогли им выстроить карьеру (в этом одно из различий музыкальной и общественной жизни). Как заниматься с людьми, которые способны

резко возражать, отвергать что-то, отстаивать свое мнение?

— Прежде всего, я не считаю нужным мешать человеку, особенно молодому. Почти сразу видно, на что этот человек может рассчитывать. Естественно, в обоих случаях я увидел нечто неординарное и понял, что в этом плане за их будущее я спокоен. Но мне надо было выяснить, что именно они от меня хотят. Не могу сказать, что на первом курсе сразу складывается тёплый творческий и человеческий контакт. Мы присматриваемся друг к другу. Здесь вот что важно: в первую очередь, я пианист, моя работа — играть на рояле, ради этого я живу. И только во вторую очередь — тренерская деятельность. Только через семь лет после окончания консерватории, в 1988 году, когда Владимир Виардо остался в США, Наумов предложил мне прийти ассистентом. И я пришёл «на секундочку», которая (как часто бывает) затянулась на четверть века.

Возвращаясь к упомянутым тобою именам: самые интересные занятия — именно с такими людьми. Потому что к тебе приходят со своей идеей. Ничего ценнее нет. Идея может нравиться или не нравиться, но я прекрасно понимаю, что бессмысленно класть жизнь свою на развенчание этой идеи. Я же знаю, что на сцене всё равно будешь делать то, что ты хочешь, можешь, за что ты «зуб даёшь». Ради этого ты и выходишь на эстраду. У многих людей есть наивная вера, что человека можно переправить. Наверно, можно, но только если у него нет яркого таланта.

Поэтому моей задачей было, во-первых, наладить хороший психологический климат, чтобы таланту было со мной хорошо (раз уж мы столкнулись), чтобы он чувствовал, что я его понимаю и поддерживаю; а во-вторых, — создать культурно-звуковое пространство на рояле, чтобы человек был в рамках очень хорошей школы по отношению к инструменту, не «бил» его (что сейчас очень приветствуется) и не играл в таких темпах, в которых уже на грязной педали ничего





не слышишь. Вот такие профессиональные моменты. Конечно, упомянутое культурно-звуковое пространство подразумевает некую коррекцию, чтобы человек не ушел в «зону передозировки».

А про трактовки я тебе так скажу: конечно, предлагал свои; они что-то брали, что-то мне предлагали. Но у меня невозможны такие отношения с учениками, как часто бывает: мол, я старше и выше, а ты моложе и ниже. Мне кажется, самая ужасная ошибка и нашего, и не нашего образования, — когда система идет по уровню *magister dixit* [*«это сказал учитель» — лат.*]. Это губит искусство на корню. Абсолютно.

И ещё одно. Любое музыкальное учреждение, заведение — это коллектив. А что такое коллектив? Это вещь, которая, к искусству, в общем, не имеет прямого отношения. Потому что искусство принадлежит одарённой личности, которая пытается своей эмоцией, мыслью нас куда-то привести. Здесь важна эмоциональная мысль, которая владеет становящейся индивидуальностью

с самого начала. А на что часто делается упор? Научись сначала играть, как принято, а потом уже, когда вырастешь, — создавай! Вот тут я могу сказать, что если человек ярко одарён, никогда в жизни эта система ему не поможет. Ему надо помочь в 17–18 лет, когда он абсолютно уверен в своей правоте. Тогда он сам что-то поменяет на сцене через 10 или 20 лет.

С Кунцем и Коробейниковым мы до сих пор в контакте. Когда я прихожу на их концерты (или перед концертом они что-то поиграют), всегда говорю, что «вот здесь, пожалуй, я бы это не советовал». Как в футболе — играют-то спортсмены, а не тренер. Я могу только предложить какие-то советы, мысли, предостережения. В особенности, когда ты своими руками знаешь произведение, возможные шероховатости с оркестром и т.д. Где-то после 25 лет, когда человек заканчивает официальное образование, начинается безумная спешка, накопление репертуара. Хватаешься за любой концерт, лишь бы то-то новое выучить. Вот тут

и нужен тихий шёпот, что «в этом такте возможно то-то и то-то». Мне кажется, что мы с этими ребятами никогда не теряли самого главного — веры друг в друга. Сложилась нормальные мужские отношения. К тому же, они — внутренне насыщенные люди и по-человечески адекватные.

— Ты говорил про халтуру, про то, что невозможно было прийти к Льву Николаевичу, недоучив. Но есть традиционное представление, что моральные установки даются в семье, а профессиональные — первым учителем. В идеале, в ДМШ ученику не только правильно ставят пальцы, но и воспитывают профессиональные критерии. Так вот, не кажется ли тебе, что сейчас очень много стенаний по поводу того, как учить в консерватории, но совершенно не говорят о коренном укреплении начального и среднего звена? А то ведь вам скоро не с кем заниматься будет.

— В чем проблема? Я думаю, в том, что педагоги, которые занимаются с детьми и подростками, чересчур ориентированы



на участие во всяких детско-юношеских конкурсах. Потом за это дают какие-то грамоты учителям и детям, немного денег добавят... Но дети травмируются психологически. Та же проблема в большом спорте. Потому что человек до 12 лет — один, а, к примеру, до 17 лет — совсем другой. И кто-то привык быть звездой в какой-то момент, а потом оказывается, что он совершенно не «звездит» в том возрасте, в котором, собственно, всё и решается. И это проблема именно детей, которые играют.

А педагоги — они живут своей тяжелой жизнью. Я это понимаю, потому что много езжу по стране. Москва — огромный город, и человек может, мне кажется, рассориться с директором школы № 1, перейти в школу № 2, 3 или 100 (естественно, цифры — просто фигура речи) и там найти своё прибежище. А попробуй это сделать в небольшом городе, где какой-нибудь самодур заставляет всех за каждую минуту отчитываться. Куда человек переедет? Никуда. Вот это большая проблема. Москва — государство в государстве, здесь люди намного свободнее, чем в любом другом городе.

— Тебя всегда отличала репертуарная пытливость. Музыку разных веков ты играешь совершенно по-разному, без единого лекала ко всему и вся. Наступил ли у тебя какой-то момент, когда ты перестал накапливать репертуар вширь и, может быть, стал копать вглубь. И ещё: какая музыка тебя поразила в последнее время?

— Конечно, экстенсивный период развития репертуара у меня закончился, и именно сейчас я пересматриваю какие-то уже игранные моменты. В определённом возрасте возвращаться к программам не менее интересно психологически, чем играть всё новое и новое в молодости. Потому что молодому человеку труднее всего через два, три года вернуться к игранному и найти что-то новое. Сейчас у меня — другая ситуация: интересно единение с автором, погружение в мысли, которые ты сам испытываешь при исполнении, а ещё важнее — при излучении произведения заново.

Я всегда считал, что исполнительская жизнь должна быть только эгоистической; если тебе интересно копать в собственном внутреннем процессе, попадаешь в правильную точку. Уходить от себя — вот это мне никогда не было

близко. И меня в этой мысли всегда укреплял Наумов. Потому что творчество, исполнительство — это собственные эмоции, связанные с эмоциями автора, которые он туда вложил. И не дай Бог быть слугою авторов! Как только ты становишься слугою, получают штампы, которыми живёт большинство инструменталистов. Если ты испуганно служишь автору, ты уже не человек искусства, а раб искусства. Вот когда ты свободно, с интересом, смело вторгаешься в жизнь произведения — это искусство. Это привлекательно тебе, это тут же становится привлекательным и слушателям. Они могут 100 раз не согласиться. На здоровье — я сам с собой могу через 10 лет не согласиться. Убежденность — может быть, самое главное, потому что она передаётся людям. Как только ты засомневался — всё, это чувствуется. Это потеря. И часто бывает, что молодые люди всё-таки не до конца уверены в своей правоте.

Что касается моих личных открытий последнего времени, это Валерий Арзуманов, русско-французский композитор. Его считают мастером миниатюры, тонких ансамблевых сочинений. А он в последнее время



Концерт в Токио



написал несколько фортепианных сонат. Одну из них я с радостью играю. Он нашел особый мир балладности, неторопливого повествования. Конечно, слушать это нелегко, и в таких случаях я предваряю игру рассказом, объяснениями. Я это начал с того момента, как сделал обработки номеров из балета «Болт» Дмитрия Шостаковича: надо было объяснить, чтобы не боялись улыбнуться, посмеяться. А здесь совсем другая тема — размышление, страдание; сейчас людям не очень легко это слушать. Язык у Арзуманова тональный, но музыка всё равно современная! Потому что искусство идет разными путями.

— В Московской консерватории, как мы знаем, 15 лет назад возник Факультет исторического и современного исполнительства. Его основал близкий нам Алексей Борисович Любимов. Подходим ли мы к той точке, когда «исполнитель современной музыки» становится отдельной профессией? На Западе это отчасти произошло.

— Думаю, да. Потому что это совсем другой язык. Когда кто-то из моих ребят играл на конкурсе, где были специфические современные произведения, я приходил

на этот факультет и просил помощи. Потому что просто нет времени во всё вникать. Я эту музыку не играю. И вот я приходил, мне помогали. И я видел, как легко это сделать профессионально нацеленным и заинтересованным людям.

“**Исполнительская жизнь должна быть эгоистической. Если тебе интересно копать в собственном внутреннем процессе, попадаешь в правильную точку.**”

— В одной из давних бесед, ещё до эры DAT, ты поразил меня парадоксальной идеей, ни у кого её не встречал. А именно: записать диск из одного произведения, которое играет каждый год или два (например, соната Скарлатти). Сейчас, когда звукозапись можно сделать почти «на коленке», идея не такая уж и утопическая!

— Стесняюсь признаться, но я её забыл. И вообще я был бы не я, если бы помнил все свои идеи. Всё равно что вспоминать собственные шутки! В принципе, хорошая мысль, надо будет заново обдумать.

— В некоторых моментах мы развиваемся параллельно с Западом, в некоторых — нет. На Западе гораздо больше камерных программ. У нас преобладающий, введшийся в массовое сознание тип концерта — концерт для фортепиано с оркестром в первом отделении и что-то для симфонического оркестра — во втором. Ждешь ли ты какого-то развития в камерном направлении? Ведь обидно, что такие музыканты, как ты, которым есть что сказать в камерной музыке, не могут до конца реализоваться в наших условиях.

— Я тебе больше скажу. Под угрозой даже клавирабэнд как социально-культурное понятие. Именно рояль с оркестром нынче — самое продаваемое и наполняемое массовое искусство. А клавирабэнд — это сложно и тяжело. Но ты схватываешь мою мысль, я часто думаю о том, что камерные программы тоже нуждаются в переосмыслении. И, конечно же, ты прав, что я с удовольствием играю в ансамблях. Это тесно связано с гастрольной жизнью, с обменом между столицей (прошу прощения, это понятие ещё никто не отменял) и провинцией.

У нас ведь, в основном, все ансамбли на одном месте. На Западе не так: если ты готов с программой,

С дирижёром Владимиром Зивой



быстро «влезает» в коллектив, за несколько дней находишь компромисс между своими идеями и тем, к чему привык, к примеру, струнный квартет.

Никто не спорит, что иногда и длительные репетиции «на месте» — это здорово. Получается совершенно другой продукт. Тем не менее, когда приезжает звезда и «влезает» в местный коллектив, получается что-то ценное. Это очень нужно, хотя бы потому, что камерный репертуар — богатейший! Но с учетом того, что я сказал, иногда «не до жиру».

— Актёры среднего возраста часто сетуют, что не сыграли в молодости, к примеру, Гамлета. Бывали случаи, когда, например, в Малом театре Михаил Царёв в «Горе от ума» Грибоедова

играл Чацкого, находясь при этом уже в возрасте Фамусова. Есть ли у пианистов такие произведения, которые лучше играть до или после определённого возраста?

— Скорее, есть сочинения особой сложности (по длине, количеству нот, сложности ткани и т.д.), которые легче учить тогда, когда тебе говорят, что их играть не надо. Если до 25–30 лет по первому разу выучишь, к примеру, Второй фортепианный концерт Прокофьева, Третий Рахманинова, Второй Брамса или бетховенский «Hammerklavier», то через 10 лет ты подойдёшь к этому произведению совсем с другим ощущением. У тебя не будет задачи выучить по заказу, потому что тебя позвали на гастроли. Лет до 25–30, изучая новое сочинение, просто не видишь

ничего вокруг себя. А потом этот бешеный эмоциональный порыв пропадает. Жизнь вокруг тебя намного расширяется, возникают другие связи — человеческие, любовные, семейные.

Понимаешь, одно дело — в 20 играть Третий концерт Рахманинова, сходить с ума от восторга от того, что ты это учишь! А другое дело — в 30 учить по заказу: трудно, но надо срочно выучить. А через 5 лет, оказывается, ты ничего и не помнишь. Я даже у Наумова спрашивал: «Это что, старение?» — «Нет, просто эмоциональная память не такая яркая». Конечно, есть люди, живущие в эмоциональном скиту и занимающиеся только музыкой. Я к ним никогда не принадлежал. Ну, кроме определённого возраста и определённых ситуаций. Если в период взросления иногда эмоционально от всего не закрываться, многое можно потерять. Каждому своё. Мне нужно было закрываться. Я не мог всё в себя впитать, хотя делал вид, что мне это легко. Сейчас я не могу сказать, что жалею о несыгранном. Репертуар-то огромный!

Ещё очень важно с годами понять, что тебе надо играть, а что нет. Иногда приходится остерегать молодых ребят до выхода в гавань концертной жизни. Там уже нет старых, усталых людей в жюри и комиссиях, которые обязательно к чему-то прицепятся. А вот когда штурмуешь баррикады конкурсов, часто надо играть только то, что поощряется. Поэтому всю конкурсную жизнь люди «гоняют», в основном, одно и то же. Исключения единичны, и я перед ними преклоняюсь. Лев Николаевич описывал задачу так: «Попытаться сохранить индивидуальность, не особенно дразня этих собак». Понимаешь? Собаки в данном случае — образное выражение.

— На одном из Конкурсов имени Чайковского ты выступал в необычной для себя роли эксперта, почти каждый день появлялись бюллетени с твоими комментариями.

— Было дело.





в Эмиля Гилельса, потому что он не дал первой премии Дихтеру, а дал Соколову,— дело уже не в творческих потенциалах этих пианистов. Просто я понимаю, кто такой Гилельс. А люди настолько озверели и, прости, ошизели, что в тот момент перестали его воспринимать как Эмиля Гилельса. Скоро будут, как на футбольном стадионе, петарды зажигать.

На Западе такой разогретости нет. Они не относятся настолько наивно-искренне ко всему происходящему. Понимают, что это, во многом, игра. А у нас — не то битва за урожай, не то штурм Зимнего дворца. А по-

сов и спросил Наумова: «Лев Николаевич, что такое? Вроде бы Большой зал консерватории, интеллигентная публика, а в «Думке» Чайковского все аплодируют после первого последнего удара, перед вторым». На что он ответил [пародирует Л.Н.]: «Отлично, Андрейка, просто очень много тех бабушек, которые помнят 1958 год, Клиберна, и на всякий случай пытаются аплодировать первыми — вдруг это будет новый Клиберн?».

Уже, мне кажется, нет дочек тех бабушек в публике, но отношение, тем не менее, очень верное, ироничное, спокойное... Но это не значит, что при подготовке к конкурсу и участник, и его учитель должны работать спустя рукава. К каждому выступлению нужно относиться, как к последнему, иначе и биться не стоит. Когда мне кто-то из учеников говорит: «Не поспеваю, не поспеваю», я отвечаю, что билет можно сдать в последний момент. И готовиться надо до последнего. ■

**Беседовал  
Михаил СЕГЕЛЬМАН**

— И я помню, как некоторые люди, выходя из Большого зала консерватории, произносили твоё имя с ненавистью. Они забывали, что пишет пианист, ученики которого в конкурсе не участвуют, который никому из членов жюри не сват, не брат. В чём тут дело: в самой обстановке, в недоверии к профессионалам (о чём мы говорили в самом начале)? Мне кажется, это наша российская особенность — везде искать подвох, создавать «лигу обиженных». С одной стороны, мы знаем, что Конкурс имени Чайковского периодически отторгает, «выплёвывает» яркие личности; с другой,— когда раздаётся мнение профессионала, эксперта, оно тоже отторгается.

— В первую очередь, причина в том, что большая часть людей, которые приходят в зал,— профессиональные музыканты. У них такое же образование, как у тебя, у меня, у членов жюри. И я не раз об этом говорил.

Но при этом фетишизация конкурсной атмосферы доходит у нас до патологии. В конце концов, я всегда говорю, что если на конкурсе 1966 года плевали

том оказывается, что всё отшумело, всё славно: вот тебе и новые конкурсы, и новые страсти. Участь в старших классах школы, я впервые посетил какой-то из конкур-



Друзья-одноклассники: Сергей Кривов, Андрей Диев, Максим Железнов, Андрей Дроздов, Елена Башкирова, Марта Могилевская

## Варвара НЕПОМНЯЩАЯ — победитель Конкурса пианистов имени Гезы Анды



исполнение концерта Моцарта и приз публики. Интересно, что на официальном сайте конкурса оповещение об итогах выглядит так: «1st Prize — Varvara, Russia». Эту странность прокомментировала директор конкурса Рут Боссарт: «В Европе фамилию „Непомнящая“ очень трудно произнести, а тем более — запомнить. Поэтому мы и договорились с Варварой о таком сокращении».

**Специально для «PianoForum» итоги конкурса прокомментировал Алексей Володин:** «Было очень интересно послушать большое

количество талантливых молодых музыкантов, очень разных, но выступавших на исключительно высоком уровне. Из самых ярких впечатлений — «Ночной Гаспар» Равеля в исполнении корейца Да Сол Кима (II премия), Первая соната Шумана у Эльмара Гасанова (кроме III премии, ему достался специальный приз за исполнение шумановского произведения), Крейслериана Шумана у Варвары Непомнящей, Этюды Паганини-Листа у Александра Мутузкина. Должен признаться, конкурс — вещь непростая, и несколько отличных исполнителей, увы, осталось «за бортом». Мне жалко было не услышать снова серьезного музыканта и совершенного пианиста Ю. Фаворина, яркого, артистичного А. Мутузкина, П. Елецкого, М. Масычеву и нескольких других прекрасных артистов. Но так устроена конкурсная система, все достойные люди, увы, не могут получить призы. Поэтому жюри пришлось выбирать лучших, по его мнению, музыкантов. Результат

известен — победила россиянка Варвара Непомнящая, которой удалось покорить жюри и публику своей подлинной, глубокой индивидуальностью и бескомпромиссными исполнительскими решениями. Меня лично привлекла её способность игнорировать конкурсную ситуацию и полностью погрузиться в исполняемый материал. Медленные пьесы шумановской «Крейслерианы» прозвучали просто незабываемо, равнодушным в зале не остался, кажется, никто. И её дальнейшие выступления на конкурсе лишь укрепили мои ощущения от духовного соприкосновения с большой личностью».

Варвара Непомнящая родилась в 1983 году в Москве. Окончила МССМШ им. Гнесиных (класс Л. Григорьевой) и Московскую консерваторию (класс проф. М. Воскресенского). С 2011 — студентка проф. Е. Королёва в Гамбургской Высшей школе музыки.

Лауреат международных конкурсов пианистов в Сербии (2006, II премия), им. И. С. Баха в Лейпциге (2006, II премия), им. Й. Брамса в Австрии (2007, IV премия), в Нагое (Япония, 2008, II премия), им. Р. Марциано в Вене (2009, I премия), «Виртуозы будущего» в Швейцарии (2009, II премия), в Бремене (2009, III премия), им. К. Караева в Баку (2010, Гран-при), в Загребе (2011, III премия), «Пражская весна» (2011, III премия).

Концертирует в городах России, в Германии, Франции, Польше, Испании, Австрии, Швейцарии, Греции, Японии. Сотрудничает с несколькими российскими и зарубежными оркестрами, активно участвует в камерном музицировании в составе нескольких камерных ансамблей (класс проф. А. Бондурянского).

Имеет записи на CD, радио и телевидении России, Германии и Японии.

**М**еждународный конкурс имени Гезы Анды в Цюрихе — одно из самых престижных состязаний пианистов в мире. Победа на нём означает мгновенное включение в европейскую концертную жизнь, поскольку для лауреатов (и, прежде всего, для обладателя первой премии) предусмотрены около 50 ангажементов.

Конкурс сложный: сначала — очное предварительное прослушивание, закрытое для публики, затем — три тура (сольное выступление; концерт Моцарта с камерным оркестром; два фортепианных концерта в сопровождении цюрихского оркестра Tonhalle).

В жюри-2012 работали дирижёр Джонатан Нотт (председатель), пианисты Мишель Берофф, Андреа Бонатта, Олег Майзенберг, Жерар Висс, Алексей Володин (кстати, триумфатор цюрихского конкурса 2003 года), интендант Зальцбургского фестиваля Маркус Хинтерхойзер, музыковед Вольфганг Ратерт.

Варвара Непомнящая получила I премию, а также приз за лучшее





## Николай ХОЗЯИНОВ покорил Дублин и Сидней

В Сиднее Н. Хозяинова, по мнению жюри, «переиграл» только канадский исполнитель Аван Ю (в дни конкурса ему исполнилось 25 лет). Он ро-

дился в Гонконге, в детстве переехал с семьей в Канаду, учился у Кеннета Бродвэя и Ральфа Маркхэма, теперь совершенствует мастерство в Берлине у Клауса Хеллвига.

Н. Хозяинов, помимо II премии, получил специальные призы за лучшее исполнение сочинений Листа, за лучшее исполнение сочинений Шуберта, приз «Памяти Льва Власенко», приз публики, приз симпатий Сиднейского Симфонического оркестра и приз самому юному участнику финала.

Гастролировал в Венгрии, Германии, Польше, Франции, Швейцарии, США, Японии. В 2011 записал компакт-диск с Варшавским Филармоническим оркестром (произведения Шопена и Листа). В августе нынешнего года принял участие в Шопеновском фестивале в г. Дужники Здрой (Польша).

**20**-летний студент профессора Михаила Воскресенского завоевал I премию на Международном конкурсе пианистов в Дублине (май) и II премию на Международном конкурсе в Сиднее (июль).

Оба конкурса — престижные и непростые: в Дублине — четыре тура, в Сиднее — пять. В нынешнем году оба международных жюри обошлись без представителей России. Дублинское традиционно возглавлял Джон О'Конор, сиднейское — Уоррен Томсон.

дился в Гонконге, в детстве переехал с семьей в Канаду, учился у Кеннета Бродвэя и Ральфа Маркхэма, теперь совершенствует мастерство в Берлине у Клауса Хеллвига.

Н. Хозяинов, помимо II премии, получил специальные призы за лучшее исполнение сочинений Листа, за лучшее исполнение сочинений Шуберта, приз «Памяти Льва Власенко», приз публики, приз симпатий Сиднейского Симфонического оркестра и приз самому юному участнику финала.



## Мирослав КУЛТЫШЕВ выиграл международный турнир World Piano Masters в Монако

и восходящая звезда из Китая Джи Лью (см. с. 30). В финале соперником Култышева был француз Франсуа Дюмон. На официальном сайте это состязание прокомментировано следующим образом: «В конце концов победил российский пианист. В его интерпретации Третьего концерта Рахманинова был след сумасшествия, которое характеризует всех выдающихся артистов».

В жюри, помимо пианистов, работали писатели, журналисты, политики и даже актриса. Самые именитые члены судейской коллегии — пианисты Михаил Рудь, Жан-Марк Луизада и художественный руководитель нескольких фестивалей (в том числе, фортепианного форума в Рок-д'Антероне) Рене Мартен.

М. Култышев родился в 1985 в Ленинграде. Окончил ССМШ при консерватории (класс З. Цукер), Санкт-Петербургскую консерваторию и аспирантуру (класс проф. А. Сандлера). Лауреат нескольких фестивалей молодых пианистов, был стипендиатом Благотворительного фонда Ю. Башмета и Филармонического общества Санкт-Петербурга, в 2001 получил молодежный грант премии «Триумф». До нынешнего года главной победой Мирослава была II премия на Международном конкурсе им. П.И. Чайковского в 2007 (I премия не была присуждена).

Пианист гастролировал в Великобритании, Германии, Италии, Финляндии, Польше, Нидерландах, США, Японии; участвовал в Рурском (2008) и Зальцбургском (2011) фестивалях.

**В** этом конкурсе могут участвовать исключительно финалисты крупных международных состязаний. К первому туру были допущены 15 пианистов, среди них — Александр Лубянец, Михаил Мордвинов, Александр Яковлев



**Дина ЙОФФЕ:  
«Мы — счастливые люди,  
во время игры мы свободны...»**



**К**рах СССР, разрыв эпох, эмиграция (добровольная или вынужденная) многих артистов привели и к разрыву знания. Артистическая чета Михаил Вайман—Дина Йоффе, хорошо знакомая музыкантам и слушателям старшего поколения, молодому не столь известна. Между тем, оба этих музыканта, говоря словами старых учебников, «имеют высокое понятие о своём деле». Воспитанница Веры Васильевны Горностаевой, Дина Йоффе в 1974 году стала вторым призером Международного конкурса имени Р. Шумана в Цвиккау, а годом позже — второй же на Международном конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве. «У Дины пианизм, проявляющийся в естественном и абсолютном контакте с фортепиано. Её органичная виртуозность никогда не отвлекает от погружения в музыку», — говорила профессор Горностаева о своей ученице в 1970-е. Время показало, насколько точными и ёмкими были эти слова.

В апреле нынешнего года чета Вайман—Йоффе дала два концерта в Москве: камерный, в Архиповском музыкальном салоне, а также в Большом зале Московской консерватории, в сопровождении Симфонического оркестра Московской консерватории (в рамках программы «Alma mater»). Главное впечатление от игры пианистки — эти самые естественность, органичная виртуозность и безупречный вкус, вызывающие лёгкую ностальгию по «раньшему времени».

— У многих в России знания о Вас заканчиваются отъездом из СССР. Как и в какой пропорции сейчас складывается Ваша артистическая и педагогическая карьера?

— Естественно, то, что было после, связано с тем, что было до. Наша семья (мой муж — известный скрипач Михаил Вайман, сын — ныне прекрасный пианист Даниэль Вайман) эмигрировала в 1989 году, после многих невыездных лет. Контакты, сложившиеся в 1970-е, после конкурсов, пропали, и пришлось начинать практически с нуля. С тех пор прошло более 20 лет. Сейчас я могу сказать, что, к счастью, моя творческая судьба (не люблю слово «карьера») достаточно активна и сбалансирована (я имею в виду исполнительство и педагогику). Меня достаточно часто приглашают в жюри международных конкурсов. Само по себе это занятие я не очень люблю, потому что объективности там мало. Но стараюсь делать на этом поприще всё, что могу. Очень интересно слышать молодых людей из разных стран, понимать, что происходит в сфере студенчества, как меняются их взгляды. С чем-то соглашаешься, с чем-то — нет, но всегда есть возможность поговорить, поделиться своими мыслями. Мы с Михаилом также организовали уже два фестиваля — во Франции и в Одессе, на родине моего мужа. Причём фестиваль и неболь-

шой мастер-класс прошли прямо в Школе Столярского. И представьте себе, все поняли, что это очень хорошее место для подобного мероприятия: выходишь — и чувствуется, что здесь много и хорошо играли на разных инструментах. Что касается концертов, кроме многочисленных реситалей, я больше играю камерных программ; на Западе вообще камерных концертов больше. Ну, и, конечно, с оркестрами. Здесь, в Москве, меня приятно удивило, что российские меломаны и почитатели моего творчества были на моих концертах, что многие из них помнят меня, несмотря на долгую паузу. Я всегда рада играть здесь, но это уже зависит не только от меня, но и от организаторов концертов.

— Когда разрешили (с трудом, многим — далеко не сразу) еврейскую эмиграцию из СССР, был такой популярный анекдот: если в Израиле с трапа самолета выходит человек без скрипичного футляра, — значит, он пианист или дирижёр. Объясните, пожалуйста, такой парадокс: почему до сих пор собственная израильская пианистическая школа уступает «привозной»? Почему нет рывка? И среди коренных израильтян почти нет суперфигур мирового пианизма. Причина — в особенностях страны, политических, эстетических установках?

— Сложный вопрос. Мы, помню, прилетели в 3 часа ночи, почти ни-

кто нас не встречал, потому что родственников в Израиле тогда не было. Там стоял пожилой мужчина [репатриантов встречают представители агентства «Сохнут»], он увидел футляр в руках мужа и спросил: «Вы скрипач?» — «Да». — «Вообще-то, у нас со скрипачами уже все в порядке». То ли разворачивайся обратно, то ли делай первый шаг в страну...

Но мы одни из первых после эмиграции 1970-х сразу стали профессорами Академии имени Рубина в Тель-Авиве. Это было просто подарком судьбы. Достаточно сказать, что Михаил фактически приехал без скрипки: с деревяшкой, которую выпустили тогдашние советские власти. Играть было не на чем. Пришли в Академию, и директор, достаточно известный в Израиле скрипач Яир Клес, воскликнул: «Михаил, на чём ты играешь? Это же дрова!». Он открыл шкаф, выбрал скрипку Гальяно и сказал: «Пока ты работаешь в Университете [Академия им. Рубина — составная часть Тель-Авивского университета], она твоя». Я с невероятной благодарностью вспоминаю, как нас приняли, — лучше просто невозможно. У нас были полные классы.

Теперь по сути Вашего вопроса. Многие талантливые израильские студенты уезжают, уже отслужив в армии: Израиль — небольшая страна, не хватает возможностей для творческого роста.



С Верой Васильевной Горностаевой

Но, к примеру, Баренбойм, Бронфман — представители израильской фортепианной школы. Я переиграла со всеми ведущими израильскими оркестрами, дирижёрами (Зубином Метой, Менди Роданом). Но как часто можно играть в такой маленькой стране? Я до сих пор гражданка Израиля, люблю эту страну и благодарна ей за многое. Но для нашей профессии нужно больше пространства и возможностей.

— С Вашим педагогом и «музыкальной мамой» Верой Васильевной Горностаевой Вы прошли все возможные ступени — ЦМШ, консерватория, аспирантура. У детей с родителями случаются конфликты. И бывает, через некоторое время ты понимаешь (иногда с грустью, иногда — с благодарностью), что ты «тогда» взбрыкнул (болезни роста!), а прав-то был «родитель»? Есть ли в данном случае это большое, проявившееся на расстоянии?

— В Москву я приехала в 15 лет и сразу поступила к Вере Василь-

евне. В общей сложности я была с ней 10 лет — с 15-ти до 25-ти. Я сама уже давно преподаю. Сейчас 10 лет с одним педагогом — большая редкость; все бегают по профессорам, ищут, кто может... нет, не научиться, — превалируют совсем другие вещи. Продвинуть, устроить.

Думаю, я поступила правильно. То, что я получила в 29-м классе, питает меня до сих пор. Профессионально я была подготовлена хорошо, ей не приходилось заниматься с нами тем, чем я сейчас часто занимаюсь. Мы приходили уже оснащёнными. Но Вы знаете, какой у Веры Васильевны не только музыкальный, но и литературный, художественный талант! Она преподносила многое со стихами Пастернака, Ахматовой. Не могу вспомнить никого, кто бы делал это на таком уровне. Может быть, Нейгауз, но я у него не училась. Она рассказывала (например, о каком-то эпизоде крупной формы), а потом показывала, и ей самой рассказ был необходим, чтобы потом сыграть. Поразительный человек и музыкант!

Я была очень домашней девочкой, в Риге всюду ходила с мамой. А оказавшись в общежитии на улице Семашко [ныне Большой Кисловский переулок], в комнате, где проживало 16 человек, растерялась. Я себя корю; мне кажется, в те годы я могла бы чаще спорить с Верой Васильевной, получая от этого

как музыкант ещё больше. А я подакивала, как мои нынешние японские студенты. Такой был пиетет, слова не могла сказать в классе! Будь я похожа на сегодняшних студентов, — получила бы ещё больше. Ведь педагогика — двухсторонний процесс. Чем больше высказывается студент, тем больше ему даст педагог.

В студенческие годы, может быть, были какие-то вещи, связанные с конкурсами. Я захотела перед Конкурсом имени Шопена (за год до него) поехать на шумановский. А Вера Васильевна поначалу не очень это одобряла. Она шутила, что у меня «шопеновская бацилла», которой я всех заражу. У неё было абсолютно чёткое представление (ныне забытое): на конкурс можно ехать, имея 95% программы, одна пьеска может быть недоучена. А сегодня едут на конкурс с 35% программы (этюды, соната Бетховена или Моцарта, немножко другой сонаты, концерт ещё недоучили!). И так бегают с конкурса на конкурс. Проходят в финал, — а концерта нет. И получается, что первая премия заняла чьё-то место: к примеру, три претендента, а настоящего концерта [по-настоящему сыгранного концерта для фортепиано с оркестром] нет! В наше время это было невозможно. Так вот, Вера Васильевна советовала мне не участвовать в Конкурсе имени Шумана, а сосредоточиться на шопеновском (повторяю, между ними был год). И уехала в Дубну. А тут прослушивание с оркестром, надо за неделю выучить Концерт Шумана. Поиграть некому. Ну, выучила я, вышла на сцену с дирижёром Вероникой Дударовой, — а Вера Васильевна в комиссии сидит! Она на меня та-ак посмотрела! Вот это первый случай, когда я, как раньше говорили, пошла *супротив*. Но мне это было нужно — понять, что я сама, без педагога могу принять решение.

Перед аспирантурой, уже после II премии на шопеновском конкурсе, Вера Васильевна сама мне сказала: «Дин, послушай, может, уже хватит? Я открываю рот, а ты уже знаешь, что я скажу. Может,

как музыкант ещё больше. А я подакивала, как мои нынешние японские студенты. Такой был пиетет, слова не могла сказать в классе! Будь я похожа на сегодняшних студентов, — получила бы ещё больше. Ведь педагогика — двухсторонний процесс. Чем больше высказывается студент, тем больше ему даст педагог.



тебе пойти к Якову Владимировичу Флиеру или Якову Израилевичу Заку, я с ними поговорю». Я ответила «нет».

А ещё я хочу Вам рассказать очень важную для меня историю. В период подготовки к шопеновскому конкурсу Вера Васильевна очень много со мной занималась. Уроки длились и два, и три часа: кто не был готов — сидел и ждал, кто был готов — играл. Недели за две до конкурса В.В. сказала: «Я уже прислушалась, все знаю. Позову «стариков», пусть послушают». Пришли Флиер, Зак, Мильштейн, сели вместе с ней на балконе Малого зала. Я сыграла всю программу. Это был 1975 год. Ну, после всего они спустились вместе с В.В. Я знала, что у Флиера с Заком не было таких уж тёплых отношений. Но в тот момент они всё забыли, объединились и стали мне буквально потактно рассказывать. В.В. стояла, слушала (она никогда не говорила, как теперь педагоги на мастер-классах, — «Я же тебе 100 раз объясняла!»). Это был музыкальный консилиум; они обсуждали не свою ученицу, которая едет представлять нашу консерваторию, нашу страну. Они были музыкантами! Сегодня такое невозможно. Все с амбициями, все гениальные, все и всё сами знают. Я это запомнила на всю жизнь и сегодня посылаю учеников поиграть кому-нибудь. Почему я должна бояться чужого мнения? Без этого мы все утонем в своих амбициях и, в конце концов, в невежестве. Мне кажется, это проблема современного исполнительства — перестали слышать друг друга.

— Кто из пианистов сейчас является для Ваших студентов идеалом? Или так: кто — карьерный, а кто — пианистический идеал (подозреваю, что эти идеалы не совпадают)?

— Естественно, мои студенты не считают, что хороший — значит, карьерный. Я не проявляю политкорректности, когда говорю на мастер-классах: так играть не надо, потому что так делает Ланг Ланг. Я считаю, что стыдно с мандариной в руках играть этюд Шопена

на телевизионном шоу. Просто стыдно! У человека такое имя, что без этого можно обойтись. Мой коллега Кристиан Цимерман (он победил на том шопеновском конкурсе, где я стала второй) на концертах занимается политическими высказываниями (на одном из подобных клавирабендов я была). У нас хорошие отношения, но таких вещей я не признаю. И стараюсь объяснить это студентам. У них восторг вызывает, к примеру, игра Григория Соколова, и я это с удовольствием разделяю. Недавно слушала его речиталь в Барселоне. У него что-то может не нравиться, но это величайший мастер и большой, серьезный музыкант. Я уважаю таких музыкантов, как Марта Аргерих. Одно время очень интересовалась её творчеством. Но в последнее время она почему-то пошла по тому же пути — всё играет быстрее, эффектнее. Почему — не знаю, трудно объяснить. У меня вот какая претензия к коллегам с большими карьерами: эти люди уже не нуждаются в паблисити, рекламе, и я хотела бы, чтобы они оставили следующим поколениям message [послание], куда мы идём. Студенты, выходя из класса, растеряны: тут им говорят одно, а в жизни они видят другое. И как же быть? Почему у самых великих другие ценности? И у меня нет ответа. Помню, Давид Фёдорович говорил Мише



в начале 1970-х, что ему повезло родиться в то время, когда он смог стать тем, кем он стал. И добавил: «Через несколько лет, чтобы завоевать внимание публики, надо будет выходить на сцену с собачкой или с обезьянкой».

А вообще у нас замечательная профессия. Я всегда говорю студентам: мы — счастливые люди; во время игры мы свободны и можем рассказывать людям, что хотим. Естественно, опираясь на авторский текст. По-моему, такой профессии больше нет. Недавно я сидела в жюри конкурса в Барселоне. Много было хороших ребят из России. В частности, один молодой человек, — не прошел он, к сожалению. Потом мы с ним беседовали, и он спросил, что мне больше всего понравилось. «Знаешь, не буду смотреть свои записи, было 80 пианистов, трудно вспомнить, у кого какой этюд не вышел. А в твоём исполнении больше всего мне понравилось, что ты играл



Семейный дуэт

нравственно». — «Как это?» — «Ты не понимаешь? Ты ничего не придумывал, играл естественно». Мне кажется, когда сегодня слушаешь Давида Ойстраха, нет ощущения, что он устарел. А то ведь много дискуссий. Как Вы думаете?

— Я-то как раз согласен со знаменитой шуткой, которую слышал несколько лет назад, когда отмечалось 100-летие со дня рождения Д.Ф.: «Надо же, прошло больше 30 лет со дня смерти Ойстраха, а он играет всё лучше и лучше».

— Сегодня у скрипачей преваблирует американская школа, они играют сильнее и громче. Но даже в старом фильме о скрипачах, где играют все великие [Art of

violin/Скрипичное искусство; режиссер Бруно Монсенжон], — выходит Давид, и всё ясно. Он никогда и ничего не придумывал и потому остается современным. Я надеюсь, что так будет всегда.

— Вы учились здесь и хорошо знаете нашу систему. Преподавали в Израиле, Великобритании, Японии, теперь вот в Германии. Можно ли из этих моделей музыкального образования составить некий идеал?

— С точки зрения начального образования лучшей системы, чем советская (у скрипачей её заложил Столярский, у пианистов — Гольденвейзер), я не видела. Это уникально. Необходимо начинать

музыкальное образование в комплексе с общим. Иначе не работает. Вот во Франции дети учатся до 4-х часов, потом кружки, полчаса на рояле или скрипке, — так не годится. В бывшей Западной Германии тоже нет специальных музыкальных школ, они есть в городах бывшей ГДР — Берлине, Веймаре, Дрездене, Лейпциге. В земле Северный Рейн-Вестфалия нет ни одной музыкальной гимназии, но пять Высших музыкальных школ. Миша работает в Кёльне, я в Дюссельдорфе. В Кёльне скрипку преподают профессора Захар Брон, Виктор Третьяков, Михаил Вайман — все из СССР. И всего один немец. У пианистов — Павел Гилилов, Василий Лобанов. И немецких студентов, может быть, процентов 20. И все говорят, что это нехорошо. Но откуда взяться немецким студентам, если нет школ? Приезжают ребята из России, Японии, Китая — там такие школы есть. Повторяю, в этой части лучше, чем у нас, не было, нет и, наверное, не будет. Когда мы приехали в Германию, я попыталась на энтузиазме (на нём и держимся!) организовать нечто подобное. А мне говорят: «У нас это невозможно, мы не можем разделять детей на талантливых и неталантливых». Я говорю: «А как же спорт?» — «Это другое, там результат виднее».

Есть в Германии хорошие музыкальные академии. Здесь тонкий вопрос. Конечно, я не могу сравнить Московскую консерваторию ни с одним учебным заведением. Но часто наши люди «держат знамя», стараются доказать что-то словами. Вы творчеством доказывайте, а слов можно меньше говорить. Приехав «туда», я смотрела, что делают коллеги. Ну вот, например, мы не играли Баха по уртекстам, — по Муджеллини, это же ужас! А там, увидев уртексты, я многое передумала. Отовсюду брала информацию. Никому ничего не навязывала. И, организуя мастер-классы, никогда не подчёркивала на словах, что это «русская фортепианная школа». Не надо, я





С сыном, пианистом Даниэлем Вайманом

делом докажу. Надеюсь, это слышно в игре моих студентов.

Естественно, очень интересные вещи есть в Японии. Они перфекционисты во всём, это свойство их культуры. Но они приглашали русских профессоров, понимая, что мы им очень нужны, чтобы научить их детей нормально «дышать» во время игры, высказываться откровеннее. Этим мы, в общем-то, и занимались,— потому что профессионально они подкованы. Вы же знаете, сколько лет Вера Васильевна провела на «Ямахе». В разных университетах Японии также преподают Борис Бехтерев, Елена Ашкенази.

— *А можно научить вообще без давления? Что делать, когда видишь явный непрофессионализм? Вот наша педагогика подчас очень жесткая...*

— В любой педагогике, в том числе и музыкальной, невозможно обойтись без давления, если хочешь добиться результата. Естественно, нужно учитывать психику конкретного студента, иначе давление становится агрессией.

— *Неужели у Веры Васильевны были такие случаи — к ней же попадали уже оснащённые пианисты?*

— Редко, но были (естественно, имён не называю). Она не давила. Ученики Горностаевой и Дави-

да Фёдоровича Ойстраха (я много времени проводила в его классе) не были похожи друг на друга. Есть нечто общее в подходе, в звуке.

— *В связи с предыдущим: удобнее ли преподавать студентам с Востока, потому что у них сохраняется пиетет к педагогу, внутренняя субординация, во многом утерянная в западной культуре?*

— Могу сказать про японских студентов. С ними сложнее: в какой-то момент они ужасно зациклены на профессионализме (не дай Бог не та нота — слёзы на глазах). К сожалению, у них процесс «уши — руки» часто идёт с другой стороны — от рук, иногда доходя до ушей (хотя расстояние-то небольшое). Приходилось бороться. Играет кто-то, к примеру «Блуждающие огни» [5-й из 12-ти «Трансцендентных этюдов»] Листа. Пять раз — в блестящем темпе, ни одной неверной ноты. Не к чему, вроде бы, придраться. Ну, коли так,— давайте и о музыке поговорим, ведь это интереснейшая пьеса, можно какие-то краски найти, характеры. В ответ — удивление, но начинаем работать. Сначала — кошмарный результат: всё разваливается. И наступает серьёзный психологический момент, до которого доходят не все педагоги. Все было нацелено только на физиологию, техниче-

ский процесс. А ты его приучаешь, что всё должно пройти через уши (так нас учили, это школа Нейгауза). Сначала — «что я хочу», а потом — «как я этого добьюсь».

— *Вы почти цитируете Дмитрия Башкирова: на мастер-классе Фестиваля памяти Эмиля Гилельса во Фрайбурге он, занимаясь со студенткой, понял, что она ничего не слышит — ни гармонии, ни ткани. Просил сыграть фактурную схему, а в ответ, как у Высоцкого,— тишина. И он ей сказал: «У Вас мозги в пальцах!». И посоветовал изучать гармонию и сольфеджио.*

— О-о, это больная тема! Это страшнейшая проблема на Западе.



**Я всегда говорю студентам: мы — счастливые люди; во время игры мы свободны и можем рассказывать людям, что хотим. Естественно, опираясь на авторский текст. По-моему, такой профессии больше нет.**



— *Вы это видели?*

— Я это слышу, мне видеть не надо. Играет, к примеру, человек экспозицию сонаты Бетховена, я слышу, что пальцы бегают, а в ушах ничего не происходит! Вера Васильевна в таких случаях говорила: «Ой, деточка, у тебя кто-то проводку между ушами и пальцами разрезал». Кстати, японцы очень серьезно изучают сольфеджио и гармонию. Чтобы завершить с Японией: я счастлива, что проучившись у меня 4 года, многие мои студенты не только стали пианистами, но и выросли как музыканты.

— *Долгое время Вас воспринимали, прежде всего, как шопенистку и шуманистку. Эти авторы по-прежнему доминируют в репертуаре? В концерте в Архиповском салоне Вы с мужем, помимо Шуберта, Прокофьева и Брамса, играли сочинение современного композитора Леонида Гофмана. С чем вообще связаны Ваши «заходы» в современную музыку — с личными, художественными обстоятельствами?*



— Шумановско-шопеновские ощущения — следы конкурсов 1974 и 1975 годов. Потом я много играла, объездила весь СССР. Тогда ещё удавалось, хотя и редко, пробиться и на московские сцены. Потом начались трудности. Я не люблю об этом говорить, хватает уже политики. Но в данном случае это связано с Вашим вопросом. В 1979 году меня впервые выпустили в Японию, с жуткими боями: приезжал менеджер, дошли практически до Демичева [П. Н. Демичев — кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, в 1974–1986 — министр культуры СССР]. Миша поехал на первые гастроли в Данию и Германию. А потом нас «закрыли» на 8 лет, не давали играть ни за границей, ни в Москве и Ленинграде. После этого мы эмигрировали (в 1989). И нас запомнили такими.

А в Израиле к сольным программам прибавилось невероятное количество предложений в области камерной музыки; в том числе, Шёнберг, Берг, современные израильские авторы. Есте-

ственно, мы играли и Шуберта, и Франка, и Прокофьева. Недавно — все фортепианные трио Бетховена, Брамса (с разными виолончелистами — Марио Брунелло, Игорем Кириченко). Много исполнила Шнитке (в том числе, с Гидоном Кремером, Юрием Башметом). А «Фантазию» нашего друга



**У меня вот такая претензия к коллегам с большими карьерами: эти люди уже не нуждаются в паблисити, рекламе, и я хотела бы, чтобы они оставили следующим поколениям message, куда мы идём.**



Леонида Гофмана мы играем давно. Каждый раз, возвращаясь к сочинению, находишь что-то новое. Это знак настоящей музыки! Творчество Гофмана генетически связано с нововенской школой, всё прозрачное, тонкое. Мы с Мишей — эмоциональные люди

и каждый раз стараемся внести что-то своё. И мне кажется, наша эмоциональность очень хорошо ложится на эту музыку.

Конечно, в год юбилея Шопена я исполняла много его сочинений. Гастроли с шопеновскими циклами, включающими практически все сочинения, прошли во многих странах. Также в прошлом году на фестивале в Варшаве «Шопен и его Европа» я играла вместе с сыном. В программе были Рондо для двух роялей (op. posth. 73) на «Плейеле» и «Эраре», Вариации Souvenir de Paganini и — впервые — четырёхручное переложение Большого дуэта для виолончели с фортепиано [Фридрих Московитц]. Недавно CD с этой программой вышел в серии «Real Chopin», он стал частью большого проекта Национального института Фридерика Шопена «Все произведения Шопена на исторических инструментах». На этом же CD премьера — Второй концерт Шопена в сольной версии (без оркестра) на «Плейеле» 1848 года. Концерт Шумана я





пару лет назад играла на «Эраре» с Францем Брюггеном и его Оркестром эпохи Просвещения.

— *Достаточно необычный для классической пианистки Московской консерватории «крен» в историческое исполнительство!*

— Идею мне подал организатор фестиваля. Репетиций было мало. Сначала я сыграла сольный концерт. В первом отделении (на современном фортепиано) — Соната D-dur (D 850) Шуберта. Во втором — 24 прелюдии Шопена на «Плейеле». А на следующий день, как я уже говорила, — на «Эраре» исполняла с Францем Брюггеном и его Оркестром эпохи Просвещения Концерт Шумана. Запись есть на Youtube; концерт был в Варшавской опере, я сидела в окружении оркестра, и так очаровательно было с ними работать и музицировать! Вот вчера, репетируя на «Стейнвее», я думала: а ведь что-то потеряно в современном инструменте. Какие-то вещи, связанные с культурой звукоизвлечения на истори-

ческих инструментах, помогают передать авторский замысел. Ну вот, к примеру, восьмая прелюдия Шопена (fis-moll). На «Плейеле» как будто ничего и делать не надо! В связи со спецификой инструмента играешь чуть спокойнее, все мелкие ноты органично вливаются в фактуру, другое отношение к тексту. После этого на «нормальном» рояле мне что-то мешало. В планах — так же, без оркестра, сыграть и записать остальные сочинения Шопена для фортепиано с оркестром. Когда я сама играю оркестровые tutti, — это то, как я бы хотела продирижировать. Я ведь исполняла шопеновские концерты с очень хорошими дирижёрами — Зубином Метой, Нэвиллом Марринером. Это один из самых трудных аккомпанементов. И когда играю tutti сама, они органично сочетаются с тем, что я делаю соло. ■

**Беседовал  
Михаил СЕГЕЛЬМАН**

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Серия «The Real Chopin» (рояль «Pleyel», 1848). Скерцо op. 20, op. 54. Ноктюрны op. 55 № 1, op. 15 № № 1–3, op. 62 № 2. Мазурки op. 67 № № 1–4, op. 17 № 4, op. 7 № 1. Полонез op. 26 № 2

Серия «The Real Chopin» (рояли «Pleyel», 1848, «Erard», 1849). Произведения для двух фортепиано (с Д. Вайманом)

Шуман. Соната fis-moll. Шопен. Четыре скерцо

Шопен. 24 прелюдии

Шуман. Симфонические этюды. «Крейслериана»

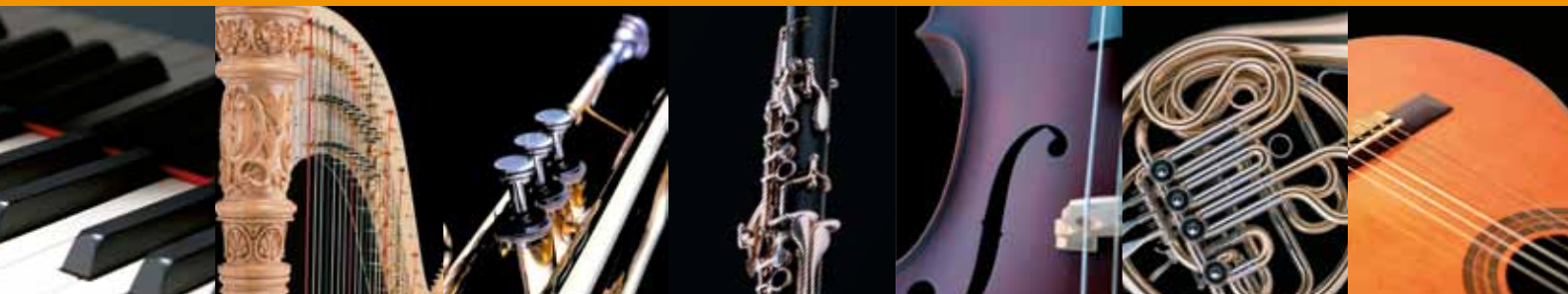
Шуберт. Произведения для скрипки и фортепиано (с М. Вайманом)

Прокофьев. Соната f-moll для скрипки и фортепиано. Шимановский. Пьесы op. 40 (с М. Вайманом)

Тартини. Соната «Le Trille du Diable». Стравинский. Сюита для скрипки и фортепиано (с М. Вайманом)

# Новый зал в старом квартале (беглый взгляд на прошедший сезон)

## КАМЕРНЫЕ СОБРАНИЯ САЛОНА «BECHSTEIN»



Сезон 2011–2012

Когда вышел первый номер журнала «РiаноФорум», его устроители, как водится, хвастались. Мол, это только начало, а что будет!.. Будет фестиваль от имени журнала, а может быть, даже и конкурс! Потом (тоже — «как водится») началось преодоление непреодолимостей, в котором утонули честолюбивые замыслы. Помощи журналу со стороны не оказывал никто. Ни министерство, ни другие ведомства не шелохнулись и даже глаз не скосили в сторону новинки. А уж об иных начинаниях и говорить нечего. В этой ситуации следовало ожидать чудесного подношения «от небес». Ждать пришлось недолго: сработала неукротимая энергия генерального директора нового издания — Марины Брокановой — вкупе с провидением, подарившим нечаянную возможность. Кто не знает, расскажу: редакция журнала «РiаноФорум» помещается в старинном особняке (сегодня монументально достроенном), что на углу Брюсова переулка и Большой Никитской, ровно напротив консерватории. Там разместился Между-

народный союз музыкальных деятелей, приютивший журнал, и там же после реконструкции возникло новое пространство, объявившее себя камерным концертным залом, а точнее — **Архиповским музыкальным салоном**. Этот факт не миновал внимательного взгляда Брокановой — по совместительству официальной представительницы фирмы «C. Bechstein» в Москве. Первоклассные концертные рояли названной фирмы заняли просцениум зала, туда же поместился портативный орган, и зал обрёл универсальные возможности. Тут-то Броканова и объявила от имени Международного союза музыкальных деятелей и от имени журнала о рождении новой идеи — **«Камерных собраний»**. По сути дела, был учреждён абонемент в виде салонных камерных вечеров, где хозяйка «Собраний» открывала действия, планировала их череду, готовила упреждающие публикации. В сентябрьском (№ 3, 2011) выпуске журнала был помещён анонс, написанный на третьей странице обложки невыразительным, трудно читае-

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

Какое прекрасное обещание! Его следовало поместить на первой странице и подать не просто в «читабельном» шрифте, но в таком, который сам бы «прыгал» в глаза. Тем более, что обещание это подавалось как новость музыкального квартала, то есть в значении дополнения в сверкающую корону элитных московских залов.

Действительно, 14 сентября случилось первое Собрание, и поскольку реклама была исключи-



**КАМЕРНЫЕ СОБРАНИЯ САЛОНА «BECHSTEIN»**  
**14 СЕНТЯБРЯ В 19.00**  
**СЕЗОН 2011—2012**

Международный Союз Музыкальных Деятелей  
 Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского  
 Журнал «PianoФорум»

**КОНЦЕРТ-ОТКРЫТИЕ  
 ЦИКЛА**

Ф. Мендельсон-Бартольди.  
 Фортепианное трио № 2 с-moll, op. 66  
**Ансамбль солистов «МОСКОВСКОЕ ТРИО»:**  
 народные артисты России  
**Александр БОНДУРЯНСКИЙ** (фортепиано),  
**Владимир ИВАНОВ** (скрипка),  
**Михаил УТКИН** (виолончель)

Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс. Песни  
 Заслуженная артистка России  
**Ксения ВЯЗНИКОВА** (меццо-сопрано)

Ф. Лист. Соната h-moll, S. 178  
 Лауреат Международного конкурса  
 им. Ф. Листа в Утрехте  
**Ольга КОЗЛОВА** (фортепиано)

Архиповский  
 музыкальный салон  
 на Большой Никитской



**Адрес:**  
 Брюсов пер.,  
 д. 2/14, стр. 8  
**Справки  
 по телефону:**  
 (495) 692 0166

рается в памяти. Это было крупное, подлинное воплощение одного из символов романтизма.

А дальше началась череда событий, суть которых, прежде всего, — в представлении новых имён. Началась серия фортепианных вечеров молодых исполнителей, этакий парад восходящих звезд (прошу не путать с «фабрикой» матричных коммерц-«звезд»). В «Камерных собраниях» все оказалось предельно индивидуально. Была какая-то особая радость в констатации этих индивидуальных отличий. Стало очевидно, что все светящиеся субъекты доподлинно принадлежат небосклону искусства. Все они — новая, живая, развивающаяся данность Искусства.

Забрёл в Архиповский салон и один из «зубров» — выдающийся музыкант универсальных умений, отмеченный подчёркнутой выделенностью — Иван Соколов. Играл он Скрябина и Шостаковича, 87-й опус (выборочно). Скажу, что Скрябина играл феноменально. А прелюдии и фуги Шостаковича — индивидуально. Однако главные участники Камерных собраний — молодые. Не просто молодые, а молодые мастера. Все они — в фазе ранней зрелости, условно говоря, рождающейся на глазах. Это та зрелость, которая еще не покинула процесс становления. В этой зрелости есть особое обаяние первого своего

тально журнальная (и почему-то подслеповатая), собравшихся оказалось немного. А на сцене было подлинное музыкальное роскошество. Блистало «Московское трио», Ксения Вязникова пела камерного

Вагнера, а собственно фортепианный акцент принадлежал талантливой **Ольге Козловой** — одному из триумфаторов листовского конкурса. Её Соната h-moll Листа оставила впечатление, которое не сти-



Ольга Козлова



Иван Соколов



Алексей Кудряшов



Александр Дворянов



Даниил Екимовский



Александр Куликов

открытия. Почти все они — многократные участники международных конкурсов и фестивалей. Двое из них учатся сегодня за рубежом: Александр Дворянов — в Италии (у профессора Б. Петрушанского), Александр Куликов — аспирант Московской консерватории в классе доц. А Диева и одновременно — стажёр Берлинского университета искусств (класс проф. П. Девуайона). Из этих двоих **Александр Куликов** наиболее «академичен» и зрел. На страницах «PianoForum» я постоянно встречаю его статьи (главным образом, в разделе «Репертуар»), отмеченные чертами внимательной наблюдательности и понимания объекта наблюдения. Однако, программа, представленная им в Камерных собраниях, открытий не содержала. Ни в перечне имен (Гайдн, Бетховен, Шопен, Лист, Метнер), ни в интерпретационных решениях. Что было безусловным — это профессионализм. Я предчувствую перспективу Куликова-педагога в большей мере, нежели Куликова-артиста. Но вот ведь вопрос: что ценней?

Играл в «Собраниях» и внук великого Льва Наумова — **Алексей Кудряшов**. Играл вполне академичную программу, в которой поделился редко звучащий Метнер («Утренняя песнь» и Трагическая соната с-moll из цикла «Забытые мотивы»). Играл сильно, вырази-

тельно, моментами — блестяще. Чувствовалось, что молодой музыкант — уже лауреат конкурсов, уже артист, естественно принадлежащий сцене. И единственным знаком продолжающегося взросления была ощутимая невыявленность, точнее, — не заострённость индивидуального самовыражения. Академичность пока еще довлеет в нём. Но ведь это самый надёжный фундамент для ожиданий.

А вот **Александр Дворянов** ещё нигде (в смысле конкурсов) не «засветился», но чувствуется, что может и готов играть всюду. Его виртуозное вооружение засверкало в «Петрушке» Стравинского, а стратегическое чувство формы в Шестой сонате Прокофьева. Дворянов чувствует, что «задержался в девках», поэтому ищет свои «знаки неожиданности» в репертуарных решениях (в программе Собраний такими знаками стали сочинения В. Задерацкого и А. Караманова). Артистический потенциал Дворянова несомненен. Но его «путь к себе» ещё не завершён.

**Даниил Екимовский**, что называется, фамильное произведение самобытной семьи Екимовских, в которой отец — выдающийся композитор — возглавляет нынешнюю Ассоциацию современной музыки. От раннего детства до нынешнего времени Данила был окружён звуками-символами даже не нового, а новейшего заострения. Фигураль-

но выражаясь, «с молоком отца» впитал он не просто любовь, но понимание новизны. И уже сегодня обрёл известность как интерпретатор новейшей фортепианной музыки. Однако в программу «Собраний» он включил Баха и Бетховена. Мол, я не прикрываюсь новыми интонациями, и мой академический фундамент прочен. Доказал. Но самыми примечательными (и в исполнительском разумении) в его программе оказались Соната Виктора Екимовского и монументальный опус «Ярило» Николая Корндорфа. Похоже, Москва получила еще одного пианиста, способного проникнуть в самую глубину авангардного мышления.

Теперь о двух несомненных акцентах «событийного» значения. Внимание публики! В этом зале происходят события! Порою более необычные, чем в камерных залах напротив — в консерваторском доме. В данном случае я имею в виду выступление в Камерных собраниях Марины Брокановой пианистов Лукаса Генюшаса и Фёдора Амирова.

В январе 2012 **Лукас Генюшас** сыграл полный цикл знаменитых Прелюдий Рахманинова. Когда пианист, родившийся в 1990 году, объявил подобную программу, первой моей мыслью была мысль о том, что он созрел до воплощения монографических проектов. Однако удивление моё резко воз-





Лукас Генюшас



Федор Амиров

росло, когда выяснилось, что уже к 20 годам он имел 10 полных программ и 12 концертов с оркестром, что к этому времени он стал лауреатом многих конкурсов, а блистательное выступление на Шопеновском конкурсе в Варшаве привлекло к нему внимание крупнейших зарубежных менеджеров. И всё это достигнуто в режиме студенчества в классе его прославленной бабушки — профессора Веры Горностаевой. Но это — «карьерный список», воспринимаемый глазами. А вот ушам моим был подарен поразительный эффект глубоко индивидуального, совершенно выполненного воплощения рахманиновского цикла. С первого прикосновения к клавиатуре стало ясно — перед нами пианист мирового класса. Это уже не юное дарование, а чудесный (и зрелый — sic!) мастер с непредвидимой перспективой развивающегося таланта, который способен в каждой фазе эволюции явить качества, отмеченные единичностью. Легко предвидеть блестящий путь артиста, когда этот путь уже начался...

Завершающее моё восклицание посвящено **Фёдору Амирову**. В мае 2012 он показал феноменальную программу под титулом «99,9% Nature in Music». Само название говорит, что комментарии здесь возможны в нюансе *ad libitum*. Но дело вовсе не в экстра-

ваганции Амирова. В нашей культуре у него очевидная функция «антипровинциального фермента». Традицию он увёл в фундамент мастерства, предварительно доказав владение классическими основами (лауреатства на конкурсах им. Верчелли, Рахманинова, Чайковского и др.). Главное внимание Амирова устремлено в новейшие интонационные сферы, к неведомым страницам XX века, к пропущенным (упущенным) ценностям. Это вождение внимания, не снимающее универсализма возможностей пианиста. Если пианизму он учился в классах Т. Николаевой, Е. Малинина, С. Доренского, то композиции он учился у Т. Чудовой, которая умеет связать золотой нитью новое с пришедшим из глубины. Можно предполагать, что это отразилось на воплощении новых интонаций, которые произносятся артистом, как слова «новой классики», с той же значительностью произносимого. Майская программа Амирова — живой пример: из классики XX века он прошёл от Дебюсси через Бартока с его волшебным опусом «На вольном воздухе» к Мессиану. Но кроме них звучали В. Ребиков, Ю. Воронцов, Тань Дунь, М. Фелдман, Э. Корнгольд, Т. Такемицу, Т. Мюррей, Л. Орнштейн, Г. Кауэлл. Каково? Кто слышал это — удивился. И в частности, удивился чудесной артистической ответственно-

сти в реализации интонационной сферы, не находящейся «на слуху», а значит, — переживающей единственный шанс живой утвердительной суггестии. Для того, чтобы любить новую музыку (в репертуарно-артистическом понимании), следует иметь на это право, которое обеспечивается незабываемым профессиональным фундаментом. Амиров принадлежит именно к таким артистам.

Пишу и думаю: какое всё-таки недоразумение, что я продался этому сугубо фортепианному изданию. Меня призвали писать о пианистах. Таково условие игры (игры журнала с самим собой?). А ведь в Камерных собраниях звучали и скрипка, и виолончель, и соло, и в ансамбле с фортепиано. При том, звучали превосходно. Вот нет «скрипичного» журнала, а в этом случае имя молодого Льва Солодовникова — лауреата конкурса имени Венявского, аспиранта в классе профессора Э. Грача — было бы несомненно согрето высшей похвалой (хотя бы за великолепную Сонату Изаи). Нет и «виолончельного» журнала, в котором проезд такого мэтра, как Марк Дробинский был бы несомненно воспет, а его *Aggregione* и завораживающий фрагмент из Мессиана — запечатленный памятью образ. А феномен семейного ансамбля Михаил Вайман — Дина Йоффе известен всему миру в гораздо большей мере, чем в России. «Камерные собрания» дали возможность услышать этих удивительных мастеров. Первая скрипичная соната Прокофьева, тончайшая по колориту и гармониям Фантазия Леонида Гофмана и всё остальное в их программе — несомненное событие. Но не фортепианное. Поэтому я об этом не пишу.

Итак, сезон 2011–2012 завершён. Нет-нет, никакого финала не было. Было троеточие, и остаётся надеяться, что из года в год оно будет определяющим знаком пунктуации. ■

**Павел КАРТУШ**

# Дебюсси & С<sup>о</sup>



**А**кадемическая музыка; филармонические события; концерты, нацеленные на совершенно иной пласт публики (при этом избегающие откровенной «попсовости»); разнообразная этнографическая составляющая и, конечно, смешение всего и вся в уличных акциях и «зальных» концертах-дивертисментах — такова разнообразная палитра III Международного фестиваля стран Азиатско-Тихоокеанского региона, возрождённого в Красноярске после почти 20-летнего перерыва. Фактически, речь идет о фестивале искусств: помимо музыки, гостям предложили художественные выставки, интересную кино- и театральную программы.

Единственный на фестивале клавирабенд дал 22-летний китайский пианист **Джи Лью**. Вектор его карьеры вполне обычный для азиатского исполнителя — с Востока на Запад. Выиграв первый профессиональный конкурс в 7 лет, в 13 Джи Лью уже выступил в Карнеги-Холле, а затем и в других залах, в которых присутствует играть столь многообещающему таланту. Сейчас у Джи Лью много концертов в Европе, он учится фортепиано и композиции в Королевской академии музыки в Лондоне.

Ну, а дальше у меня две новости: как водится, хорошая и плохая. Хорошая новость: в отличие от легиона азиатских исполнителей, наш герой — не «забывала» или музыкальный автомат, а очень тонкий, нежный, акварельный пианист. Плохая — продолжение хорошей: это однообразно-тонкий и (местами) утомительно-акварельный пианист. Решительно к любой музыке он подходит с одним и тем же «лекалом», и потому яркие удачи чередуются с оглушительными провалами.

«**Бергамасская сюита**» Дебюсси напоминала восточные медитации: ни начала, ни конца не было у этой «реки». Апофеоз бесконечности — хрестоматийный «Лунный свет», сыгранный с предельной отстранённостью: сколько ни слушал прежде, впервые почувствовал, как холодно было в ту ночь! Кажется, сами руки, техника, звук Джи Лью «заточены»

под Дебюсси; в музыке французского мастера пианист наслаждается неисчерпаемыми оттенками тишины.

Но уже в 4 этюдах, ор. 2 Прокофьева тонкость пианизма местами утомляла. Некоторые эпизоды (особенно два средних этюда), полные специфической прокофьевской лирики (музыковед В. Цуккерман удачно называл её «косвенной»), допускали подобные краски. Но хулиганство и варварство Прокофьева, его звонкие, наотмашь бьющие forte стали для нашего китайского героя *китайской грамотой*.

А бетховенскую «**Аппассионату**» можно было вытерпеть только из профессиональной честности. Одна из множества историй о Г.Г. Нейгаузе гласит, что великий музыкант отказался слушать Тридцать вторую сонату Бетховена, пока студент не прочтёт «Критику чистого разума» Канта. Не будем столь строги, но, возможно, китайскому пианисту не мешало бы ознакомиться с биографией композитора, узнать что-нибудь об «удивительной, нечеловеческой музыке». Простите за цитирование недоучившегося студента Казанского университета, а также вождя мирового пролетариата В.И. Ленина, но сейчас, когда слова эти не употребляют по поводу и без него, они заметно посвежели и «отдают» восторженной роменроллановской эмоцией. Не нравится? Вот другие, самого Бетховена,

из книги Роллана: «Нет больше счастья для тебя нигде, кроме как в искусстве твоём».

Вот и получилось, что завершившая 1-е отделение Двадцать третья соната Бетховена, сыгранная качественно, но абсолютно бессмысленно, без единого намёка на бетховенские драматургию, форму, риторику, — выявила однобокость творческой манеры Джи Лью. **Десятая соната Скрябина** и **этюды ор. 25 Шопена**, сыгранные во втором, — лишь пара штрихов к вполне законченной картине.

Из этюдов поразили ля-бемоль мажорный и, конечно, соль-диез-минорный, в котором терции шелестели почти на грани слышимого и воображаемого. Но на шопеновских «выпуклостях» (равно драматических и лирических, вроде темы «виолончельного» этюда до-диез-минор) внимание нашего героя не фокусировалось. И, конечно, в финале цикла, этюде до-минор, не было ни масштаба, ни силы, ни воли.

Рискну сказать, что Джи Лью — весьма частый в нынешних условиях пример артиста, движимого внешними обстоятельствами и размывающего «конкурентные преимущества» исполнением совсем не выигрышного для себя репертуара. Возможно, прислушавшись к себе, он вскоре найдет именно ту музыку, в которой сполна проявится его несомненный талант. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**





**BECHSTEIN**  
Academy



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

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

Галерея музыкальных инструментов в Архиповском музыкальном салоне

---

125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8  
Тел. (495) 504 3085, факс (495) 692 0674  
[www.salon-bechstein.ru](http://www.salon-bechstein.ru)  
E-mail: [bechstein@mail.ru](mailto:bechstein@mail.ru)



**Лукас ГЕНЮШАС:**

**«Каноны нужно знать и уважать, но они — лишь инструмент для выражения чего-то большего»»**



**И**з племени молодого и пока еще незнакомого Лукас Генюшас выделяется уже в значении признанного звёздного объекта на современном фортепианном небосклоне. И дело не только в том, что он лауреат нескольких престижных конкурсов. Его очевидная творческая индивидуальность (качество, всё более ценимое сегодня) породила пристальное внимание к молодому артисту (пока ещё студенту консерватории) самых именитых импресарио Европы. В июне нынешнего года агентство «Askonas Holt» приняло пианиста в свою «семью», членами которой много лет являются Перайя, Баренбойм, Кисин, Березовский... Мы беседуем с артистом, вступающим на большую концертную дорогу. Древние говорили: «Tempora mutantur et nos mutamur in illis». Остаётся лишь наблюдать как преломится старинная мудрость в ситуации артистического взросления молодого пианиста, обещающего стать подлинным мастером.

— Когда Вы поняли, что станете профессиональным музыкантом?

— Я рос в доме, окружённый звуками. Рояль звучал, когда мама готовилась к концертам, когда к ней приходили ученики. Музыка «входила» в меня на подсознательном уровне. Ощущение себя как музыканта, которому предстоит пройти путь именно в этой профессии, сформировалось в возрасте 14–15 лет. Это был момент, связанный с неким внутренним переломом, без влияния внешних факторов. К тому времени я занимался музыкой в течение 7–8 лет.

— Довольно поздно, принимая во внимание абсолютно музыкальную семью.

— Не могу сказать, что «с пелёнок» был отдан музыке полностью. Как любой отрок, юноша, я понимал, что в жизни очень много разного и интересного. Но потом настал момент, когда я почувствовал, что действительно люблю музыку и готов именно фортепиано отдать больше сил и времени, чем всему остальному. Я увлёкся классической музыкой именно как хобби. Мне стало интересно слушать записи, я стал сам «копаться» в нотах, играть с листа. Кстати, я в детстве плохо читал с листа, потому что воспринимал этот процесс как необходимое упражнение. А когда упражнение превратилось в увлечение, я тут же его освоил.

Сказать, что в детстве меня заставляли заниматься музыкой, я не могу, это никогда не выглядело как насилие. Но внутренне я всё же ощущал некий дискомфорт от того, что меня пытаются «склонить» в эту сторону. Возможно, если бы я был

пожестче, то стал бы конфликтовать по поводу занятий. Но у меня всегда был довольно мягкий характер, и если меня что-то не устраивало, я предпочитал промолчать. Может быть, это отчасти способствовало в дальнейшем моей любви к фортепианному делу. И конечно, всё это благодаря моей семье и, в первую очередь,— Вере Васильевне.

— Вера Васильевна начала с Вами заниматься с самого начала?

— В раннем детстве я для неё был, прежде всего, внуком, а потом уже учеником. Кроме того, в 90-е годы, когда я начинал занятия на рояле, Вера Васильевна (помимо Московской консерватории) очень интенсивно преподавала за границей, у неё каждая минута была на счету. Серьёзно она занялась мной лет в 10. До этого у меня были разные детские педагоги, но первым своим учителем я назвал бы Александра Николаевича Беломестнова, близкого друга Веры Васильевны.

— Почему же Вас не отдали учиться в ЦМШ?

— Потому что и бабушка, и мама [профессор Московской консерватории Ксения Кнорре — прим. ред.] хотели меня отдать в ту школу, где преподавала моя прабабушка. Можно сказать, что сегодня это наш «семейный музыкальный дом» — ДМШ им. Н.Я. Мясковского, а ныне Московский музыкальный колледж им. Ф. Шопена.

— С 12 лет Вы начали участвовать в конкурсах. Не случилось в юном возрасте разочарований, обид?

— Нет, меня миновали эти вещи. Так получилось, что в моей

биографии нет ни одного конкурса, на котором я не дошёл до финала, не получил одну из премий. И дело не в том, что я всегда безупречно играл. Ведь качество игры на конкурсе не всегда гарантирует получение премии. Но я осознавал вероятность неуспеха, иначе травма могла бы быть очень болезненной.

А если вернуться к конкурсам, в которых я участвовал в детстве... Тогда, повторю, меня интересовали совсем другие вещи. Вы можете представить себе девятилетнего ребёнка, который занимается музыкой с упоением?! Здоровые нормальные дети не могут интересоваться только музыкой до какого-то определённого возраста, когда сознание включается. Если маленький ребёнок всецело посвящает себя музыкальным занятиям и жертвует всем другим, он либо болен, либо настолько слаб характером, что не может противостоять давлению извне. Если тебя считали вундеркиндом педагоги и родители, то ты действительно попал в беду. Я, слава Богу, был в руках умных музыкантов, своей семьи, и они никогда не заходили за ту грань, за которой начинается форсирование развития ребёнка.

— Ваш главный педагог, человек, воспитавший Вас и как личность, и как музыканта — Вера Васильевна Горностаева. Но одно дело — заниматься со знаменитым профессором и одновременно собственной бабушкой в 14–15 лет и совсем другое — теперь, когда Вы — «самостоятельная единица» мировой концертной жизни. Вам не сложно?

— У нас всегда был прекрасный контакт, просто с каждым годом (и это естественный процесс эво-



люции) появляются новые оттенки. Мне кажется, что наше взаимопонимание со временем становится всё лучше.

Знаете, шесть лет назад я отдыхал летом два месяца и по собственной инициативе выучил весь полифонический цикл Хиндемита [Ludus tonalis]. В.В. была приятно удивлена, оценив мою раннюю самостоятельность. Теперь наступило время, когда В.В. стала относиться ко мне как к зрелому музыканту. Мы часто занимаемся, она мне очень многое даёт, но это совершенно другой контакт: это живой разговор двух музыкантов.

— *Вы всю жизнь занимались у одного педагога — педагога выдающегося, но — одного. У Вас не было желания съездить на мастер-классы к другим профессорам?*

— Да нет... Я много общался с разными педагогами, знаю, как они преподают. Я не могу сказать, что мне чего-то не хватало. Помимо занятий с В.В., у меня всегда были собственные пути: я значительное время посвящал прослушиванию

записей великих мастеров, которые меня научили многому. Если умеешь услышать, то можно от записи научиться большему, чем у любого педагога.

Кроме того, у меня всегда был другой «канал связи» с фортепианным миром: мой отец [Пятрас Генюшас — сын главного дирижёра Литовского театра оперы и балета, пианист, выпускник Московской консерватории, профессор Вильнюсской консерватории — прим. ред.]. Он в течение многих лет преподавал в Лондоне, впитал другую традицию и другое отношение к неким базовым представлениям. Он, конечно, передавал свои знания мне.

— *Как Вам кажется, рамки русской фортепианной школы существуют?*

— С моей точки зрения, да. Хотя я понимаю, что на этот счёт высказываются разные мнения. Но я могу по аудиозаписи отличить игру русского пианиста от нерусского. Значит, рамки всё-таки есть. С другой стороны, понятие «рамки» очень условно. Крупного мастера ни в ка-

кие рамки «загнать» нельзя. Если пианист придерживается каких-то «рамок», он априори не крупный мастер. Чтобы иметь право на интерпретацию, надо знать больше, расширять объём своих знаний. А вообще, когда за рояль садится человек феноменально одарённый, то всё отступает на задний план: школы, педагоги, консерватории. Когда к роялю прикасается Талант, уже не думаешь, как он сыграл ту или иную фразу, в какой традиции её интерпретировал. Каноны существуют, их нужно знать, изучать, относиться к ним с уважением. Но они — лишь инструмент для выражения чего-то большего.

— *Недавно я прочитала высказывание одного известного пианиста о русской фортепианной школе, которое сводилось примерно к следующему: «Русская школа есть, но, в основном, это некое романтическое музицирование, которое было популярно в 60–70-е годы XX века. Теперь это выглядит на сцене как некий антиквариат».*

— Странное высказывание, ведь в 60–70-е годы играли самые



великие! Но разве можно их всех охарактеризовать словами «романтическое музицирование»? На мой взгляд, в 60–70-е годы мировые тенденции были направлены в другую сторону: против романтизации, к перфекционизму, к максимальной виртуозности.

— А что сейчас в моде?

— Любой ценой иметь успех. Я езжу по миру, смотрю, что происходит. Усугубляется проникновение законов «шоу-бизнеса» в классическую музыку...

— Судя по Вашим ангажементам и контрактам с западными импресарио, Вы стали участником мирового концертного конвейера.

— Знаете, можно, не пытаясь переделать законы этого «конвейера», занять свою ячейку в большом музыкальном мире. И эта ячейка может быть не смешана с другими.

А возвращаясь к «шоу-бизнесу» в мире академического искусства... Не хочу называть имена, но есть группа людей в нашей области, которая занимается именно этим. Даже слова не подберёшь, какая-то струящаяся пошлость. Да, пошлость всегда была, но теперь она вышла за все мыслимые пределы. Во все времена были кумиры, идолы отнюдь не лучшего качества. Но сейчас... Включаешь «Youtube» и слышишь такое! Например, есть такой пианист Максим, классический пианист. Выходит на сцену в кожаном костюме с какими-то набалдашниками и начинает играть. Сначала в тишине звучит ноктюрн Шопена. Через два такта включаются ударные, электрогитара, начинается какая-то вакханалия. То же самое — с Концертом Грига. Как такое возможно? Но компания «EMI» уже лет восемь раскручивает эту звезду, выпускает диск за диском, пианист Максим совершает турне за турне...

— И всё же, это «крайний пример», выходящий за рамки академического искусства. Когда я спрашивала Вас о моде, то имела в виду: каким надо

быть, чтобы импресарио за тобой гонялись, а публика «сметала» билеты на концерты? Какой образ сейчас «в ходу»: пианист-философ, пианист-«свой парень», пианист-романтик?

— Действительно, сегодня каждый что-то из себя «строит». Как будто нельзя просто выйти на сцену, погрузиться в музыку и ничего из себя не изображать.

Вот Вы говорите «импресарио», а есть ещё звукозаписывающие компании. На концерт молодого артиста может прийти менеджер такой компании и предложить контракт: «Через неделю ты станешь суперзвездой». В рекламу вливают «ампулу» из нескольких миллионов долларов, новое имя мгновенно вспыхивает, за год-полтора из исполнителя выкачивают всё, что возможно. Компании остаётся прибыль, а артист превращается в труп. Он никому больше не нужен и ничего не может. Это, к сожалению, распространённая сегодня практика.

— Вам поступали подобные предложения?

— Меня бы поджидала масса опасностей, если бы я был готов пожертвовать своими артистическими ценностями, извините, если это звучит выпендренно. Но мне с детства внедрили понятия «честность», «вкус». Конечно, по честности в искусстве никто не может сравниться с Григорием Соколовым... Кстати, я читал в прошлом номере «PianoФорум» эссе Марины Аршиновой, она блестяще написала [«Уроки Григория Соколова»]. Но так, как Соколов, жить уже невозможно, к сожалению. Хотя, если Вы меня спросите, как я хотел бы жить, — я бы хотел жить именно так. Но он сделал своё имя в другую эпоху и теперь может себе позволить то, что для других немислимо. Например, не играть с оркестром. А сейчас нельзя сделать имя без симфонических оркестров, без дирижёров.

— Каково у Вас соотношение сольных и оркестровых выступлений?

— Если взглянуть на последние два сезона, то почти ровно — 50 на

50, может быть, сольных концертов чуть больше. И я этому очень рад, потому что выходить только на симфонические концерты — это постоянный компромисс, пусть минимальный: ты уже не можешь отвечать за всё, что происходит в сочинении, которое играешь.

— Я часто вспоминаю беседу с выдающимся дирижёром Марисом Янсонсом. Он процитировал своего отца, Арвида Янсона: «Лучше дать на один хороший концерт меньше, чем на один плохой больше».

— Совершенно чудесно! Именно так я и мыслю. Поэтому иногда приходится отказываться от предложений, которые в перспективе негативно повлияют на мой профессиональный уровень. Слава Богу, есть люди вокруг, которые могут дать в нужный момент хороший совет и предостеречь от ошибок. Прежде, чем согласиться на что-то, я должен сам крепко подумать и посоветоваться с людьми, которым доверяю, которые хорошо знают всю систему.

— Как формируются программы Ваших сольных выступлений?

— Меня с юного возраста притягивала масштабность программы как таковой. Поэтому, кстати, мне и захотелось выучить «Ludus tonalis», а в 16 лет — «Hammerklavier» [с этой сонатой Бетховена Л. Генюшас поступал в Московскую консерваторию — прим. ред.]. Стараюсь искать свежие, редко исполняемые программы. Есть чувство тяготения к монографическим циклам: в прошлом сезоне у меня были программы «24 прелюдии Рахманинова» и «Три сонаты Шопена», до этого — «24 этюда Шопена» и Соната h-moll Листа. Теперь, пройдя довольно длительный период работы над таким репертуаром, мне захотелось сделать программу менее монументальную. Поэтому сезон в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии [24 сентября 2012] я открываю «Лесными сценами», «Венским карнавалом» Шумана и миниатюрами Шопена.

— *Вы до обидного мало (для нас, слушателей) играете в России. Почему?*

— Ну, это вопрос не ко мне. В Санкт-Петербург меня приглашают, в Москве я играю в основном по линии консерватории. Вот 1 октября 2011 в Концертном зале им. П. И. Чайковского с дирижёром Максимом Емельянычевым играл оба концерта Шопена. Это был филармонический абонемент «Звёзды XXI века». По своему статусу больше, чем раз в сезон я в Московской филармонии выступать не могу. На следующий сезон предложений не было, впрочем, теперь сезон у меня практически свёрстан. Но я очень хочу играть в Москве, если (чисто теоретически) мне предложат концерт в филармонии, я, может быть, чем-то и пожертвую...

У нас в музыке, как и в политике, есть некая «правлящая элита», и через эту стену не пробиться. Как известно, если не можешь бороться с мафией, стань её частью. Мне бы не хотелось.

— *Вас не посещало желание уехать из России?*

— Нет, я знаю, что никогда не расстанусь с этой страной на долгий период времени. Это мой дом, в котором я родился и вырос.

Россия — страна, в которой ничего нельзя предугадать. Я сейчас начал читать «Философические письма» Чаадаева, в которых он просто уничтожает эту страну. Он говорит о том, что это удивительная, особая каста в мире, которая занимает самую большую территорию, вроде бы и отстаёт от всех, а потом внезапно даёт такие плоды, которые больше нигде не растут.

— *Есть произведения, которые Вы не хотите или не можете сейчас учить?*

— Боюсь, что сейчас на такой вопрос я вряд ли найду ответ...

— *Избегать шаблонов при формировании программ значит также искать свой, оригинальный, редко исполняемый репертуар.*

— Мне всегда нравилось что-то неизведанное, неоткрытое, новое. И я много времени уделяю поиску

этого нового. Недавно открыл для себя композитора: это современный Бетховена Антонин Рейха, известный, в основном, музыкой для духовых. А ведь он написал потрясающие полифонические сочинения для фортепиано! Например, огромный цикл «36 фуг», который я скоро, видимо, буду записывать. По некоторым данным, Бетховен даже находился под его влиянием в области полифонии. Вероятно, и диск будет «Бетховен. Рейха»: совместим полифонические опусы Бетховена из поздних сонат с фугами Рейхи. Это совершенно новаторская музыка! Он переосмыслил полифонию как таковую, создал свою систему. Писал фуги с переменным размером, с размером 5/8 — и это в 1802 году! Эти «36 фуг» — настоящее пособие для написания полифонии в новом стиле. Но одновременно — замечательная музыка.

— *Ваши поиски нового обращены в прошлое. А в настоящем Вы не видите для себя материала для исследования?*

— Есть любимый мною петербургский композитор Леонид Десятников. Его музыку я играл: в балете «Утраченные иллюзии», поставленном в Большом театре, мне довелось исполнять партию сольного фортепано. Этот спектакль, кстати, получил «Золотую маску» за лучшую балетную музыку. Композитором с большим будущим мне представляется один из молодых авторов (он сейчас учится в Московской консерватории) — Алексей Сергунин. Недавно он написал великолепное фортепианное сочинение под названием «Оригами», которое я исполнял на фестивале в Монпелье. Из западных композиторов на меня производит впечатление Джон Адамс.

Возможно, я не знаю многого, что создаётся сегодня, но большая часть музыки, с которой я знакомился... Либо — нарочито примитивно, либо — нарочито интеллектуализировано. Не удаётся современным авторам найти собственный язык — язык, который

отличает одного великого композитора от другого за секунды прослушивания музыки.

— *Когда общаешься с Вами, возникает противоречивое чувство: Вы — современный, открытый, доброжелательный человек и вместе с тем — что-то самое главное, сокровенное надёжно скрыто от посторонних глаз. У Вас есть близкие друзья?*

— Очень немного. А те, что есть, принадлежат не к моему поколению, а к поколению моих родителей. Я вырос в большей степени в окружении взрослых людей. Но, наверное, нужно время: я сейчас нахожусь на том этапе жизни, который изобилует открытиями — как в профессиональном, музыкальном плане, так и в области человеческих отношений.

— *А каким Вы видите себя в 40 лет? Полтора года назад Вы уже отвечали на этот вопрос [«PianoForum» № 1, 2011], что-то изменилось с тех пор?*

— Я себя вижу разным, как любой человек, занимающийся искусством. Один из моих любимых жанров — это камерные, полужакрытые концерты для людей, которые действительно интересуются искусством. Надо придумать этот формат. Исполнение малоизвестных сочинений, открытие новых горизонтов. Например, Хиндемита: громкая фамилия, а по сути никто не знает его музыки. Недавно мне довелось играть с оркестром «Кремерата Балтика» камерный концерт Хиндемита «Четыре темперамента».

— *Создаётся впечатление, что Ваш паспортный возраст значительно отстаёт от возраста «внутреннего». Поэтому спрощу: а что Вы посоветуете молодым и очень молодым пианистам? Как пробиваться, как жить в искусстве?*

— Есть много разных путей для развития в музыке, и далеко не каждый музыкант должен стремиться попасть в обиход концертной жизни. Можно преподавать, можно этому посвятить себя, это





очень благородное занятие; можно найти себя в камерной музыке...

Я бы так сформулировал: иногда надо попытаться представить себя не в роли успешного концертирующего пианиста (этот соблазн преследует всех), а в каком-то другом роде деятельности. Я знаю, пианисты поступают в консерваторию с надеждой на мировую славу. Но надо на минуточку себе представить, что это довольно сложно. Это требует грандиозных жертв, и далеко не факт, что ты это можешь выдержать. Нужно сознательно подойти к этому вопросу, а не эмоционально. Надо себя найти. Это банально, но тем не менее...

Тем, кто хочет ехать на конкурс, я тоже не могу дать однозначных рецептов. Есть вариант: поехать на один крупный конкурс, там возить успех и забыть

о конкурсах навсегда. А можно поехать на серию конкурсов с одной и той же программой. Я не вижу в этом ничего плохого: ты нарабатываешь концертный опыт, растешь внутренне. Желательно, конечно, не ездить с одной программой на протяжении пяти лет. Но: на конкурсы ездят не только для того, чтобы обрести мировую славу. Это импульс для работы, это повод заниматься, возможность заработать деньги. Или: хочется выступать на сцене, а концертов нет — ты едешь на конкурс.

Молодые люди, поступающие в консерваторию, часто думают, что поступив, попадут в океан мирового искусства. Это иллюзия. Океан есть, но до него очень долго плыть... ■

**Беседовала  
Марина БРОКАНОВА**

Лукас Генюшас родился 1 июля 1990 в Москве. Начал учиться музыке с 5 лет, поступил на подготовительное отделение ДМШ при Колледже им. Ф. Шопена. В 2008 окончил Колледж им. Ф. Шопена, продолжил обучение в Московской консерватории (сейчас он — студент V курса). Главным наставником Лукаса стала его бабушка — знаменитый педагог, профессор Московской консерватории Вера Васильевна Горностаева.

Л. Генюшас — лауреат Международного конкурса юных пианистов «Ступень к мастерству» в Санкт-Петербурге (I премия, 2002), Открытого конкурса ЦМШ в Москве (I премия, 2003), Московского международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена (II премия, 2004); международных конкурсов юных пианистов им. Дж. Бахауэр в Солт-Лейк-Сити, США (II премия, 2005); в Глазго (II премия, 2007), «Musica Viva» в Сан-Марино (II премия, 2008), «Musica della Val Tidone» в Италии (I премия, 2009), им. Дж. Бахауэр в Солт-Лейк-Сити (I премия, 2010). В 2010 он завоевал II премию на Международном конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве, весной 2012 — удостоен Немецкой фортепианной премии.

Гастролировал в городах России, в Германии, Франции, Италии, Испании, Польше, Литве, США, Японии, Южной Кореи, Бразилии. Выступал в сопровождении Гамбургского и Дуйсбургского симфонических оркестров, Шотландского Симфонического оркестра ВВС, Литовского Государственного оркестра, Варшавского Филармонического оркестра, Оркестра Санкт-Петербургской капеллы. Его партнерами были такие дирижеры, как Владимир Зива, Андрей Борейко, Саулюс Сондецкис, Дмитрий Лисс, Джонатан Дарлингтон.

В репертуаре молодого пианиста — произведения от эпохи барокко до наших дней. Он может представить 10 полноценных сольных программ и 12 концертов для фортепиано с оркестром. Среди его достижений — исполнение сложнейших шедевров фортепианной литературы: Сонаты h-moll Листа, Сонаты № 1 Брамса, Сонаты № 29 «Hammerklavier» Бетховена, цикла «Ludus tonalis» Хиндемита. Лукас много занимается камерным музицированием: участвует в различных инструментальных ансамблях, изучая новый репертуар, в том числе, редко исполняемые сочинения и произведения современных авторов.



## Звуки «Летнего пейзажа»

Творчество Ивана Соколова — своеобразный дневник последней четверти XX — начала XXI веков. Личность музыканта развивалась в конфронтации традиционного и новаторского, в многогранных переплетениях культурных направлений, находящихся, как правило, в оппозиции друг к другу. Искусство художника вмещает в себя романтические традиции московской школы, идущие от Чайковского, Аренинского, Рахманинова, смелое новаторство, унаследованное от Скрябина, Прокофьева, Шостаковича. Соколов длительное время увлекался идеями Кейджа, Штокхаузена, Кагеля. Композитор отмечал, что подобно Кейджу, который одно время являлся для него «свежим воздухом», он — анархист в искусстве. А анархизм Соколова это беспредельность возможностей, где, по словам самого музыканта, правит единственный закон — любовь.

Любовь к миру как к процессу и акту творения, к художественному его осмыслению, проявляется в искусстве композитора в раз-

ных и порой весьма неожиданных сочинениях. Сегодня Соколов не отвергает ни одного из своих произведений, в том числе и экспериментальных. По мнению композитора сочинения, написанные в разные периоды жизни, не имеющие, казалось бы, ничего общего, являются разными гранями единого целого.

Даже в традиционных, на первый взгляд, музыкальных формах Ивана Соколова всегда присутствует гипотетическая возможность авангардной сферы. Однако авангард Соколова не отягощающий, не провокационный, он живой и добрый. В своих сочинениях автор словно «играет» в авангард, а все его концерты и выступления оживлены удивительными акциями. Являясь великолепным академическим пианистом, владеющим широким исполнительским репертуаром, музыкант может позволить себе постучать носом или локтем по клавишам, влезть под рояль или полежать на нем, подергать его изнутри за струны или покатать по пространству сцены.

Более всего в творчестве Соколова ценит беспредельную свободу. Сохраняя свою художественную неповторимость, композитор спокойно переходит от жанра перформанса в фортепианных сочинениях к музыке для хора религиозно-духовного содержания. Перу Соколова принадлежат более 150 романсов, сценические произведения, сочинения для ансамбля и оркестра. Однако именно фортепиано отведена главная роль в искусстве Ивана Соколова. Для рояля написано немало сольных опусов, этот инструмент входит в состав фактически всех камерных и симфонических сочинений автора. Более того, в фортепианном наследии сконцентрированы основные художественные идеи, проходящие через все творчество музыканта.

Рассматривая сочинения композитора для фортепиано соло, можно увидеть своеобразную арку, соединяющую начальные и новейшие опусы. Соколов признавался, что, приближаясь к пятидесятилетию, стал меньше слушать современную музыку, а больше ин-



тересоваться классикой, культурой XIX–XX веков, изучением наследия русских религиозных мыслителей, поэтов, художников.

Парадоксально, но в начале творческого пути, после окончания консерватории, молодой композитор создает фортепианные пьесы-воспоминания. Очаровательную Сонату-сказку для фортепиано, посвященную Льву Николаевичу Наумову, в классе которого Иван Соколов постигал пианистическое мастерство, композитор задумал написать в 1978 году, однако завершил сочинение лишь к 1987 году. Тогда же он создает сюиту для фортепиано «Сказочные звоны» и посвящает ее своему наставнику по классу композиции — Николаю Николаевичу Сидельникову. В 1983 году появляется опус «Пять видений» для фортепиано, по духу близкий мимолетностям С. Прокофьева, миниатюрам А. Скрябина.

С конца 1980 годов композитор охвачен творческими поисками. Фортепианные опусы «Волокос», «Тринадцать пьес», «О Кейдже», «Звуки, буквы, числа», «Мысли о Рахманинове», «О жизни», «Вечерние птицы» представляют собой уникальные образцы перформанса и инструментально-го театра.

К началу XXI столетия Иван Соколов, постепенно отходя от смелых фортепианных экспериментов, вновь обращается к более традиционной манере и формам высказывания. Обновленное возвращение знаменует светлая фантазия «Летний пейзаж» (2000).

В разговоре с автором статьи композитор назвал «Летний пейзаж» бесконфликтным сочинением, наполненным ощущением идиллического августовского предвечернего созидания. Эта музыкальная картина является современным выражением фортепианной лирики, своего рода изящной романтической поэмой с богатой палитрой разнообразных эмоций и очевидной импровизационностью изложения.

Важным и интересным для нас в этой пьесе оказывается обращение Соколова именно к романтической эстетике. Начало XXI века для композитора стало периодом духовного

Пример № 1

a) Т. 1–9.

$\text{♩} = 76-80$

b) Т. 35–40.

c) Т. 54–59.

d) Т. 99–106.

синтеза накопленного опыта, что нашло отражение в фортепианной фантазии. Благодаря своей колористической свежести, прозрачности фактуры, но в то же время объемности и красочности звучания, эта развернутая лирическая пьеса может стать изысканным украшением в любой концертной программе.

Композитор воспевает гармонию окружающей природы средствами совершенно иной — звуковой природы, создавая музыкально-художественный этюд. Автор словно призывает вслушаться в волшебные интонации, рождённые бесконечностью пространства и тишиной. Подобно музыкальному экспромту, пьеса передаёт настроение и переживания данной минуты. Однако, несмотря на прихотливую фантазийность мелодического развития, свобода формы в этом сочинении относительна. Напротив, композиция имеет достаточно четкую структуру.

Элементы сонатной формы, наряду с рондальностью и трехчастностью, проявляются в пьесе на уровне интуитивных открытий. В первых тактах «Летнего пейзажа» появляется основной лейтмотив произведения. «Повиснув» в звуковом пространстве, тематическое созвучие начинает излучать «мелодические струения» линейно развертываемого музыкального полотна. Темы, имеющие общий источник, чрезвычайно схожи ритмически, интонационно. Индивидуальность им придают темброво-регистровый колорит, агогические нюансы, оттенки динамики.

Музыкальная ткань пьесы монотематична и основана на вариантных преобразованиях основного образа. Поэтому «quasi» связующая, побочная и заключительная партии не воспринимаются как контрастные разделы формы.

Однако можно уловить, что тема quasi связующей партии появляется вновь после quasi побочной, словно продолжая её, а quasi заключительная партия представляет собой как бы воспоминание о главной теме. Выстраивается стройная схема экспозиционного

Пример № 2

Пример № 3

раздела — А-В-С-В-А, где А — главная тема, а А — quasi заключительная, В и В — quasi связующая партия, С — quasi побочная (пример № 1: а) Гл.п.; б) Св.п.; в) П.п.; д) З.п.).

Нежно-лирическая в своём общем настроении композиция не меняет характер и в среднем разделе, выполняющем функцию quasi разработки. Фактурное и регистровое обновление вносится появлением здесь аккордовых педалей. На фоне этих гармонических комплексов мерцают выразительные мелодические мотивы (пример № 2).

Важной лейт-интонацией в сочинении становятся разнообразные птичьи голоса. Соколов будто коллекционирует всевозможные птичьи попевки, которые, по словам Мессиаана, превосходят человеческое воображение. Птичьими интонациями пронизана фактически вся ткань музыкально-художественной картины. Несмотря на то, что динамика почти полностью отдается на откуп исполнителю,

в репризе именно птичий гомон Соколов отмечает внезапным красочным всплеском, поднимая динамику нескольких тактов до уровня fortissimo (пример № 3).

Композиция абсолютно целостна с точки зрения организации звуковой материи. Всё сочинение вырастает из единого тематического источника. Природу этого источника можно определить как септаккордовая и нонаккордовая структуры. Используемые в различных фактурных вариантах, они собираются полностью в единую гармонию или очерчивают лишь границы интервалов, выстраиваются в мелодическую линию или проходят короткими мотивными комплексами.

Звуковой облик пейзажа определяет большой мажорный септаккорд, построенный от «До». Этот септаккорд является своего рода тоникой для пьесы. Достраивая его, превращая в нон- и ундецимаккорды, Соколов создает звуко-



вой ряд, из которого вырастает мелодический тематизм сочинения. Таким образом, вертикаль и горизонталь фактуры музыкальной композиции связаны именно интервальной общностью. Мелодизированность изложения сообщает этой фантазии образ откровенного лирического высказывания, где любой гармонический оборот, как и каждый звук, — событие.

Благодаря терцовой основе музыкальной ткани пьеса совершает слияние мажорных и минорных красок. Творится загадочная игра мажора и минора — света и тени в иллюзорно-недвижимом пространстве на закате алого летнего солнца.

В непрерывном гармоническом потоке проносятся тематические созвучия, создавая ощущение бесконечности движения. Чем глубже нас затягивают магические краски пейзажа, тем завороженнее оказываются наш слух и сознание, уже готовое поверить в возможность победы над временем.

«Летний пейзаж» при должном исполнительском воплощении может предстать полотном гипнотического воздействия, небесной прозрачности, природной благозвучности. Музыка сочинения одновременно апеллирует как к разнообразным слушательским эмоциям, так и к различному эстетическому опыту. Не случайно пьеса оканчивается до-мажорным трезвучием второй октавы, выражающим потребность к завершающему просветлению: именно сфера До-мажора в музыкальной космогонии Соколова является проявлением высшей гармонии, светлого и чистого разума.

Композитор принимает разные варианты интерпретации своего опуса, не настаивая на строгом выполнении указанного в рукописи темпа (метроном — половинка=76–80). Приглашая к «сотворчеству», он доверяет исполнителю право выбора скорости течения музыкальной мысли и частоты вибраций накаленного послеполу-

денного воздуха. Движение может быть устремленным, порывистым, а может быть и сдержанным, при котором укрупнится каждая интонационно-мелодическая деталь. Тогда вероятно изменится и общий облик композиции, в котором, наряду с импрессионистическим равелевским колоритом, проявит себя и песенное начало, русское по природе, отсылающее к творчеству Мусоргского, Лядова, Метнера.

Не секрет, что при взгляде на лучшие пейзажные произведения можно почти физически ощутить дуновение ветра, запах моря, радость первого снега или шум листвы. Таков и соколовский пейзаж летнего послеполуденного дня. В этой композиции исполнитель получает возможность создать свой музыкальный пейзаж-настроение, «стирая случайные черты» (А. Блок) и открывая бесконечную красоту мира. ■

**Наталья РУЧКИНА**



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

bureau  
esign



## Станислав ЮДЕНИЧ: «Каждое выступление артиста — это шаг в неизвестность»

**Н**а юбилейном вечере в честь 80-летия Дмитрия Башкирова в Большом зале Московской консерватории Станислав Юденич играл Первый концерт Чайковского. Многие в его интерпретации показались новым, особенным, необычным. После концерта мы подошли к Дмитрию Александровичу и сказали об этом. Маэстро оживился: «Знаете, однажды мой знаменитый зять, Даниэль Баренбойм послушал Юденича и сказал: «Он мне понравился не во всем. Кое с чем я категорически не согласен. Но вот ведь что: я не могу забыть его исполнение!».

Весной 2012 в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии состоялся клавирабенд Станислава Юденича. С пианистом встретилась Марина АРШИНОВА, а итогом встречи стал предлагаемый читателям монолог артиста.



## Петербург

Каждый раз я выступаю в Санкт-Петербурге с особым волнением — ведь здесь, в северной столице, можно сказать, и начиналась моя творческая жизнь. И вот почему. В Ташкентской специализированной музыкальной школе имени Успенского, которую я закончил в 1990 году, было немало эвакуированных во время войны ленинградских педагогов. И моим наставником также была выпускница Ленинградской консерватории Наталья Васинкина. Она вложила немало труда в воспитание молодых пианистов, в моё образование, в частности. Эльдар Небольсин, кстати, тоже её воспитанник. Позже она преподавала в Москве, в Гнесинке. Её жизнь трагически оборвалась в 2004 году, но забота и тепло Натальи Сергеевны живут со мной и передаются моим ученикам.

## Учёба

После школы я решил ехать в Москву к Дмитрию Башкирову. Интуитивно чувствовал, что именно он поможет сформироваться мне как личности, как пианисту. Но он уже был приглашен на работу в Испанию и предложил мне и Небольсину приехать в Королевскую школу Мадрида. Это было счастливое событие, перевернувшее мою жизнь. В начале 90-х, нам, ещё студентам, профессор дал возможность выступить на его классных концертах в Москве и в Петербурге. Это было очень волнительно, надо было достойно показать то, что в тебя было вложено педагогом. У Башкирова всегда был сильный класс, и он до сих пор работает с таким запалом, которого нет сегодня даже у молодых педагогов. Его эмоциональный посыл, который невозможно не уловить, поистине уникален. Забота о каждом звуке или пассаже превращается в поиск истины, почти чаши Грааля, не меньше. И в этом весь он. Благодаря ему, а также Вильяму Грант Наборе (который и организовал академию в 1993 году), мне посчастливилось стажироваться в Фортепианной ака-

демии на озере Комо, в Италии, где мне довелось поработать с такими мировыми величинами как Карл Ульрих Шнабель, Розалин Тьюрек, Леон Фляйшер, Фу Цонг, Мюррей Перрайа. С их помощью я получил уникальную возможность переосмыслить многие произведения, взглянув на них под другим углом.

## Конкурсы

Сегодня мне гораздо интереснее говорить обо всём, что происходит вокруг, о моей педагогической и исполнительской деятельности, о творчестве моих учеников. Умение находить компромисс в наше сложное время, оставаться носителем и хранителем культуры (а я себе ставлю именно эту цель) — дело непростое. Но тем оно и интересно.

В моей конкурсной жизни были неожиданные повороты. Как любой молодой пианист, я мечтал об участии в конкурсе Клиберна и, казалось, был уже готов к нему в 1997 году, испытал вкус победы на других конкурсах. Вышел в финал этого престижного конкурса в Техасе, был в шаге от победы. Но... заваривая чай, ошпарил кипятком руку. В одну секунду страсти к чаепитию обернулось для меня если не трагедией, то, по крайней мере, испытанием на прочность. Часть этой истории вы можете посмотреть в документальном фильме «Играя на грани», который был снят по материалам конкурса Клиберна, но не того, 1997-го года, а следующего, 2001-го. Время дало мне шанс возмужать, обрести нужный опыт. Участвуя во второй раз в этом конкурсе спустя четыре года, я победил.

## Игры на грани

Наша задача привлечь к творчеству как можно больше людей. И тут важны, безусловно, и подготовка, и настрой, а зачастую просто удача. Мы все очень разные люди, и по-разному воплощаем и понимаем идею успеха. Некоторым просто необходим «конкурсный адреналин» и пусть маленькие, но победы.

Другие же, будучи замечательными пианистами, не всегда оцениваются однозначно, а зачастую не только не попадают в финал, но даже не проходят отбор на сам конкурс. Здесь и видно, насколько внутренне силен человек, может ли он справиться с собой после неудачи и двигаться дальше, или он позволит этой ситуации взять верх. Количество конкурсов выросло настолько, что только ленивый теперь не участвует в них. Как бы вы ни относились к конкурсам, но на сегодняшний день для молодого пианиста это возможность быть услышанным, а удача на крупных конкурсах часто бывает залогом успешной карьеры.

## После конкурса

По условиям конкурса, я, как его победитель, должен был дать много концертов и, может, так и шёл бы по этой нелёгкой тропе, но судьба дала новый повод для закалки и познания своих возможностей: я повредил позвоночник и не мог работать в полную силу. Намечался большой перерыв, так как в данной ситуации мне требовалось длительное время для восстановления. Но наша профессия тем и замечательна: обладая накопленным багажом знаний, опытом концертной деятельности и желанием поделиться этим с молодыми пианистами, для тебя открывается совершенно иная сфера познания всех тайн музыки и культуры в целом через педагогику. Я почувствовал вкус к этой стороне нашей профессии и был несказанно рад успехам моих учеников. И кто знает, может, я бы не отдал столько времени моему ученику, тогда юному, а теперь молодому и опытному пианисту Бехзоду Абдураимову. Его приглашают в лучшие залы мира, а в прессе называют «новым фортепианным идиолом», «новым Горовицем». Словом, результат педагогической работы есть. И несмотря на её плотный график, я всё же рад вернуться к исполнительству вновь, и первый после перерыва сольный концерт в Санкт-Петербурге тому свидетельство.



## Работа в Park University, Parkville, штат Миссури

В Штатах университетская система музыкального образования значительно отличается от той, к которой привыкли мы, когда культура привычным образом оплачивалась из государственного кармана и «карманом» же диктовались условия! Один только факт, что чиновники настоятельно рекомендовали Шостаковичу писать в мажоре, а не в миноре ужасает своей абсурдностью и, кстати, совершенно непонятен американским студентам. Ситуация изменилась с тех пор в России, и хочется верить, что при любых условиях культура выживет. Но в Америке все налажено по-другому. Культура всегда выживала за счет частных вложений. В связи с недавним кризисом урезаются даже те незначительные дотации для университетов, которые позволяли оплачивать труд многих талантливых педагогов и учебу способных молодых музыкантов, ко-

торым не по силам оплатить такую огромную сумму за свое образование. Система частных университетов пострадала ещё больше, так как плата за обучение являлась гарантией выживания университета.

В данной ситуации мне было непросто решиться на предложение реализовать интересную музыкальную программу буквально с нуля в Park University, который располагается в живописном месте под названием Parkville, около Kansas City. Несмотря на трудности (ведь я ни разу не пробовал себя в роли организатора целого факультета) мне был дан *carte blanche*. Единственным условием было создание программы международного уровня за короткое время. Руководство редко понимает масштаб усилий, которые должны быть приложены для воплощения какой-нибудь прекрасной идеи. Но тут мне повезло опять. Президент Park University пошла мне навстречу и приняла мои условия, по которым мы должны были пригласить не только педагогов высокого класса и международного уровня, какими являются

великолепный израильский скрипач Бен Саевич и лауреат конкурса Чайковского, уникальный виолончелист Дэниел Вайс, но и отобрать талантливых молодых музыкантов со всего мира, создав при этом специальный фонд, поддерживающий их обучение. И успех последовал по рассчитанному плану. Перечислять награды и международные премии наших студентов занятие долгое, хоть и приятное.



**Наша задача — привлечь к творчеству как можно больше людей, а для этого нужны первоклассные исполнители.**



Эта история — реминисценция моей собственной ситуации в жизни, когда мне предоставили возможность заниматься в Международном фортепианном фонде на озере Комо, о котором я уже упоминал. Впоследствии я был удостоен чести преподавать в этой академии, будучи её самым молодым профессором.

Я очень хотел повторить эту уникальную атмосферу и дух чистого творчества, которым я дышал в Италии. Не стремясь копировать такие школы как Juilliard или Curtis Institute of Music, мне хотелось создать в Парквилле свой микромир, где все студенты получали бы максимум внимания и были бы уверены, что их будут воспитывать не по лекалам, а по индивидуальной программе. Как и в Академию Комо, так и в нашу программу студент проходит жёсткий отбор, а пройдя его, понимает, что всё только начинается. Ведь для высоких достижений нужно и усилий приложить немало. Я занимаюсь с учениками самозабвенно, так же, как занимались и со мной, не считая часов, и того же требую от студентов. Условия им предоставляются поистине уникальные. Городок Parkville — это своего рода деревня «Переделкино», в которой люди творят в тишине и созерцании. Со всем рядом раскинулся Kansas City, где можно ощутить по необходимости суматоху большого города.



## Возможности для молодых музыкантов

При таком жёстком отборе студентов вера в успех это первое, что должен иметь их педагог. Я, безусловно, верю, что они смогут найти свою нишу в этом многообразии музыкальной жизни. Как бы скудно она не поддерживалась, она существует. И наша задача привлечь к творчеству как можно больше людей, а для этого нужны первоклассные исполнители. Посредственность никогда не увлекала в духовный мир, а только могла отвернуть людей от него.



**Умение находить компромисс в наше сложное время, оставаться носителем и хранителем культуры — дело непростое.**



Некоторый опыт позволяет мне составить представление о состоянии дел на американском исполнительском рынке — как бы абсурдно ни звучал этот сугубо экономический термин, но без него не обойтись. С чистым искусством его связывают весьма тонкие нити, но они есть, ведь искусство и есть то, что продаётся по достаточно высоким ценам в Америке. Другое дело, что список музыкантов, на концерт которых идут, лишь услышав их имя, невелик, и поэтому это особая категория исполнителей. Они добились успеха, и это замечательно, что они собирают огромные залы. Но, несмотря на то, что вся система рынка настроена на прибыль, музыкантам приходится ездить по миру и давать бешеное количество концертов, поскольку в одном и том же городе второй раз они не соберут полный зал. И это факт. И уж если ты обладаешь способностью работать и выкладываться на сцене, несмотря на бесконечные перелёты и другие неудобства, если ты обладаешь предпринимательской жилкой и знаешь, как не

только сохранять связи и контакты с машиной по продаже, но и находить новые связи и уметь их наладить, то все, что тебе осталось, это пожелать себе здоровья на те долгие годы, которые уже расплачиваются твоим менеджером.

Другое дело, когда при удачном раскладе дел на второй план часто уходит основная цель искусства — катарсис, и главным становится ремесло, которое приносит доход, но теряет связь с чем-то вечным и простым. Я за то, чтобы молодые стремились к большому успеху, но всегда надеюсь, что они смогут удержать в себе то чистое и светлое, что в наше время уже стало редкостью, поскольку и музыка, и в целом искусство перестало быть хлебом насущным для очень многих людей.

Это не может не волновать любого творческого человека, особенно тех, кто отпускает в мир учеников, надеясь на их успех и способность безбедно жить, делая то, что не приносит, казалось бы, ничего материального. Много надежд у меня связано с моим воспитанником Бехзодом Абдураимовым, который недавно заключил эксклюзивный контракт со студией «Десса» на запись дисков. Хочется, чтобы он занял достойное место в списке первоклассных музыкантов, ну, а по части духовной чистоты он слишком крепок, чтобы сойти на рельсы маркетинговой системы ценностей.

Гораздо больше меня беспокоит то, что я смогу воспитать за свою жизнь 20, 50, 100 крепких пианистов, среди них будут, возможно и уникальные люди, но могу ли я гарантировать, что всё, чему они научились у меня, будет услышано достойной и понимающей публикой? Поэтому совместно с моей женой Татьяной Юденич я открыл школу для детей всех возрастов и способностей, где, помимо обучению игре на инструментах, дети занимаются рисованием, теорией и историей музыки. Они ходят на наши концерты, и мы стараемся воспитать в них тех, кто однажды, будучи успешным врачом или юристом сможет

поддержать искусство и, услышав настоящую музыку, подняться над обыденностью жизни и возвыситься над ней.

Знаете, у Перголези как-то спросили «Почему ты ютишься в таком убогом деревянном домишке и не построишь себе нормально-го дома?». Он же отвечал: «Звуки, из которых создаётся моя музыка, дешевле и доступнее, чем камни, необходимые для постройки дома. И потом, кто знает, может мои «строения» окажутся долговечнее?». И он оказался прав.

И пусть у нас будут уютные дома, а не хибары, но все же нельзя в этой жизни ни на секунду забывать, что не ради этого был создан человек. Искусство это то, что позволяет нам постичь истину, ради этой истины мы и живём. ■

С. Юденич родился в 1971 году в Ташкенте. Окончил знаменитую ССМШ им. Успенского у Н. Васинкиной, продолжил обучение у проф. Д. Башкирова в Мадриде. Стажировался в Фортепианной академии на озере Комо у К.У. Шнабеля, Р. Тюркел, Л. Фляйшера, Фу Цонга, М. Перрайи. Лауреат международных конкурсов им. Ф. Бузони в Больцано (III премия, 1991), им. У. Капелла в Мэриленде (II премия, 1994), им. М. Каллас в Афинах, в Новом Орлеане. Но определяющей в карьере пианиста стала победа на Международном конкурсе им. В. Клайберна в Форт-Уорте в 2001 году. Сегодня творческая активность Станислава Юденича делится между концертными турне и работой в Парквилльском Университете, штат Миссури, США, где ему доверено не только преподавать, но и выстраивать стратегию развития обучения и концертной жизни Университета, инициировать новые обучающие и концертные программы. Он также проводит мастер-классы в Фортепианной академии на озере Комо.

## «Легенды» войны и любви



**П**родолжая разговор о неизвестном фортепианном наследии Всеволода Петровича Задерацкого, сегодня мы обратимся к одному из самых поэтичных и экспрессивных сочинений позднего периода его творчества — фортепианному циклу «Легенды» (1944). В отличие от уже ставших известными «Тетради миниатюр» или 24 прелюдий композитора, «Легенды» до сих пор почти не появляются на концертной сцене. Однако этот цикл, при всей своей компактности дающий исполнителю широкие возможности для самовыражения, заслуживает самого пристального внимания, как яркое и своеобразное явление отечественной фортепианной музыки XX века.

Незаурядная, переполненная удивительными событиями линия жизни Всеволода Петровича Задерацкого позволяет провести аналогию с извилистым руслом реки, время от времени совершающим довольно крутые изгибы. И всякий раз, после особенно немилосердного удара судьбы, меняются не только его отношения с действительностью, география и условия жизни, круг общения и область профессиональной деятельности — под воздействием внешних и внутренних причин самым крутым образом изменяется и его авторский почерк. Впервые это произошло после ареста в 1926 году, документальным свидетельством которого стали две первые фортепианные сона-

ты — едва ли не самые экспрессивно-мрачные произведения Задерацкого, написанные языком трагически-беспросветного диссонанса. И в 1937 году, когда в невероятных условиях лагерной жизни были созданы 24 прелюдии и фуги, вновь происходит значительная трансформация композиторского стиля. Возврат к прошлому становится невозможен, и на смену лучезарно-просветлённой лирике, колористической яркости картин и неисчерпаемой энергетике 30-х годов приходит выстрадавшая глубина философских концепций и пронзительная ясность музыкального языка, обретшего «мудрую простоту» высказывания, а в силу этого — и новую мощь воздействия.

Небольшой по масштабам цикл «Легенды» создан в 1944 году в Краснодаре, практически одновременно с несколькими ключевыми фортепианными опусами Задерацкого — сюитой «Фронт», циклом «Родина», Кавказской рапсодией. Программный фортепианный цикл «Легенды», насыщенный демоническими образами, колористическими и звукоизобразительными эффектами, пианистическими приёмами листовской виртуозности, демонстративно подчёркивает свою связь с искусством прошлого века. Да и сам жанр фортепианной легенды восходит к Ференцу Листу: «Святой Франциск Ассизский». «Проповедь птицам» и «Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам» стали его первыми образцами.

Жанр легенды стал одним из самых сложных явлений в музыкальном творчестве, поскольку требовал раскрытия тех аспектов, которые музыка может отобразить только опосредованно через значительную долю морализации смысла. В XX веке одним из акцентов жанра становится эпическое наклонение высказывания — во многих случаях содержание легенды не раскрывается композитором, оставаясь за рамками произведения, благодаря чему исполнителю предоставляется право воплощения собственной концепции замысла. При этом легенда сохраняет свои основные жанровые признаки, каковыми являются подразумеваемая или выписанная программа, сюжетность событий, насыщенность элементами фантастики, романтический или религиозный пафос.

В своём фортепианном творчестве В.П. Задерацкий унаследовал один из главных творческих постулатов Листа — приверженность к программности, в некоторых случаях резонирующую с определёнными опусами венгерского композитора: например, обращает на себя внимание некоторое сходство замысла сюиты «Родина» с циклом «Годы странствий» — в обоих произведениях идея путешествия становится сквозной сюжетной линией. Но программность «Легенд» — особого рода, она не имеет аналогов в фортепианном творчестве композитора.

Подобно Борису Пастернаку, в своё время отказавшемуся от музыкальной карьеры в пользу литературного творчества, Всеволод Петрович Задерацкий обладал двояко выраженным художественным дарованием, однако основной акцент все же поставил на музыкальной композиции. Тем не менее, литературное призвание контрапунктом проходит через всю его жизнь и многие музыкальные сочинения, не говоря уже о том, что в его архиве сохранилось немало любопытных литературных опусов — в частности, весомый по объёму и глубине философской концеп-

ции роман «Человек идет по эпохе» [*Этот неоконченный роман выпущен в августе 2012 издательством «Аграф» под титулом «Золотое жительство» и получил высочайшую оценку авторитетных литературных критиков (www.agrafbooks.ru) — прим. ред.*]. Общение с кругом поэтов-символистов, дружеские отношения с Николаем Асеевым наложили определённый отпечаток на его собственный литературный стиль и отразились в сфере музыкального творчества. Немалая часть романсов Задерацкого создана на стихи поэтов-символистов: Валерия Брюсова, Игоря Северянина и самого Асеева.

Ярким примером того, насколько органично сочетались в В.П. Задерацком писатель и композитор, служат «Легенды» для фортепиано, к каждой из которых автор присоединил литературный сюжет, в котором живописно излагается событийный ряд музыкальных картин. Стилистика этих текстов обнаруживает несомненное родство с символистской прозой двадцатых годов — например, с «Африканскими рассказами» Николая Гумилёва: те же экзотические страны, те же насыщенные фантастическими элементами события, по-южному сочные краски и символическая недосказанность образов.

Уникально в контексте даже программного творчества Задерацкого: каждая из пяти «Легенд» («Ущелье смерти», «Сад жемчужного винограда», «Кровавый кактус», «Синеок-цветок» и «Чёрный всадник») снабжена подробным сюжетным комментарием, четыре из которых, в том числе и «Кровавый кактус», написаны автором цикла, а пятый принадлежит перу некоего Александра Боровского. Этот человек не упоминается в сохранившихся документальных данных о жизни В.П. Задерацкого, но наиболее вероятно, что здесь имеется в виду пианист Александр Константинович Боровский (1889–1968). Старше В.П. всего на два года, он учился на том же юридическом факультете Московского университета и на фортепианном отделении

Московской консерватории в те же самые годы, когда там проходил курс обучения Всеволод Петрович. Уместно предположить, что они были знакомы и возможно дружны, если уж в архиве композитора осталось четверостишие Боровского. Любопытно, что покинувший Россию Александр Боровский с 1927-го по 1937-й ежегодно приезжал с гастролями в Москву и Санкт-Петербург — мог ли об этом не знать Задерацкий (который жил в Москве в 1929–1934 годах)? Вполне естественно, что в «Легендах» появилось упоминание об этом знаменитом в Европе и США русском эмигранте и старинном друге Задерацкого, выраженное в форме цитирования.

В связи с четверостишием Боровского возникает ещё одно наблюдение — каждая из литературных легенд, изложенных Задерацким, обладает собственным цветовым решением. Изумрудный и красный в «Ущелье смерти» — в тексте предпосланного стихотворения рефреном звучат рифмы-антитезы: «изумрудная пыль» — «кровавая быль», «муравы изумруд» — «кровавый труд», как символ маятника, качающегося от жизни к смерти, от красоты безмолвного лунного пейзажа до звериного рева битвы. Образ «качелей веков», «жизни-смерти качелей» становится отправной точкой цикла, в финале которого смерть торжествует уже безраздельно. Далее, название «Сад жемчужного винограда» говорит само за себя — перламутровый тон жизни и любви соприкасается с цветами «утренней зари» и «солнца». В «Кровавом кактусе» серебряный ручеёк обращается в «красную змею», тёмно-красный тон мгновенно захватывает весь пейзаж. Колористическое решение «Синеок-цветка» и «Чёрного всадника» очевидно. Таким образом, «палитра» цикла основана на нарастающем столкновении полярных цветов, принцип контраста усиливается к финалу: во второй половине цикла густому красному противопоставлен нежно-синий, и им обоим — чёрный цвет, окончательно и бесповоротно погло-



щающий все иные оттенки. В итоге предложенное В. В. Задерацким построение цикла легенд и вытекающая из него интерпретация темы жизни и смерти, на наш взгляд, подтверждается цветовым решением этой серии легенд.

«Ущелье смерти» (cis-moll) — таинственный ноктюрн (Moderato. Lugubre), открывающий цикл легенд, обрисовывает обстановку действия и вводит в его зловещую атмосферу. Безмолвный ночной пейзаж таит в себе скрытую угрозу — пьеса зарождается во мраке басовых регистров фортепиано. Локрийский лад, господствующий в основной теме, благодаря свойственной стилю Задерацкого характерной «мерцающей» переменности ступеней, чередуется с красками фригийского наклонения — в арсенале музыкальных средств выразительности сложно отыскать оттенки темнее и глубже этих двух цветов. Композитор, как это нередко случается в поздние годы, подробно выписывает подражаемую «оркестровую партитуру» пьесы. Октавные унисоны «quasi corni» (валторны) неторопливо отсчитывают секунды бытия, плотные ленты безтерцовых септаккордов (pesante) лениво сползают едва ли не за нижний край клавиатуры, из самой её глубины в таинственном звучании фагота (quasi fagotto, misterioso), словно по дну мрачного ущелья, медленно извивается угрюмый напев (con tristezza — с грустью). Мерцающие блики лунного света вспыхивают на склонах ущелья (cristallino) — хрустальное стаккато правой руки создает воздушный объем образа.

Середина формы начинается неожиданно: ночную тишину вдруг пронизывают секундовые кластеры трубы, басовая тема энергично выстраивается в напористую восходящую линию, раздаётся лязг и звон секундовых созвучий — левая рука исполнителя стремительно бросается из регистра в регистр. А затем, также внезапно, всё стихает. В возвратном движении репризы вновь устанавливается тишина. Последним отсветом былых сра-

Пример № 1

**Allegro impetuoso**

Пример № 2

**Allegretto espressivo**

Пример № 3

жений звучит свирепый тиратный росчерк каденции.

«Сад жемчужного винограда» (fis-moll) — импрессионистская живопись Allegretto piacerole представляет максимальный контраст к первой пьесе. Светлые женственные образы приходят на смену воинственным кличам, про-

зрачные краски высокого регистра и арфовые переливы аккордов фортепиано — сумрачным тембрам фагота и валторны. Бесконечной печалью и горьким сожалением наполнена певучая интонация основной темы пьесы, словно хрустальные слёзы стекают неизбывным потоком — невесомые форшлагги

и стаккато в хрустальном высоком регистре своим равномерным ритмом подчёркивают гибкость и прихотливость тем. В середине песенной формы цепочка новых мотивов нанизывается на остинато сопровождения, но реприза остаётся без изменений. Присутствующий здесь восточный колорит — одна из любимейших звуковых красок Заде-рацко. Тонкий знаток фольклора кавказских народов, во многих своих произведениях композитор стремился как можно бережнее и точнее воспроизвести атмосферу Востока, мелодику и ладовый строй его музыки и характерный инструментарий.

«Кровавый кактус» (es-moll) — центральная пьеса цикла, в которой принцип тематического конфликта достигает своего апогея, чтобы в дальнейшем вылиться в открытое противостояние «чистых» красок (между лирической колыбельной «Синеок-цветка» и торжествующим механистическим галопом «Чёрного всадника»). Нестовое *marcato* низвергающегося лавиной вступления (*Allegro impetuoso*) словно продолжает с того же места, где остановился каденционный росчерк «Ущелья смерти». Как и в предыдущей пьесе, восточный колорит музыкального материала диктует и своеобразный формообразующий приём — лаконичные темы нанизываются одна на другую в пределах трёхчастной песенной формы с неизменной репризой. Таинственно и сумрачно звучит орнаментированный напев главной темы, вновь расцвеченный бликами локрийского лада, — мерный ход каравана ведёт к коварному оазису, где поджидает опасность. Первый за всё прошедшее с начала цикла время проблеск мажорного лада появляется в светлой и мирной «теме оазиса». Словно серебряный ручеёк сверкает она прозрачными красками верхнего регистра (вызывая в памяти ассоциации с гибкими мелодиями «Сада жемчужного винограда»), но прекрасное видение мгновенно перерастает в фантастическую пляску смерти (*Allegro tenebroso*).

*Infernale*). Тяжёлый топот аккордов, лязг и свист тират, охватывающий весь диапазон клавиатуры, окрашивает ми-бемоль минор оттенками фригийского, целотонного и уменьшенного лада. Словно чёрная бездна разверзается под ногами — громовая лавина октавно-аккордовых пассажей из вступления заполняет всю сцену, бесследно стирая следы происшедшего здесь. И вновь зловещий покой царит над пустыней, и по-прежнему мерно уходит вдаль караван вечности.

«Синеок-цветок» (fis-moll) — вторая лирическая пьеса цикла решена в жанре колыбельной, на это указывает и её программа (в частности, упоминаемый в четверостишии А. Боровского «сон царевен»). Однако ритмическое своеобразие основной (и единственной) темы окутывает её напев лёгким восточным флёром. Убаюкивает слух и постоянное напоминание темы на протяжении всех разделов формы. Пьеса поражает богатством колористических гармоний, в спектре которых только в рамках основной темы задействованы функции нижней аттакты и минорной медианты, отклонение в минорную верхнюю аттакту. Активное движение гармоний в сочетании со статикой музыкальной формы в целом создают волшебный образ зачарованного сада, в котором цветёт загадочный синеок-цветок.

«Чёрный всадник» (f-moll) — токкатно-моторная пьеса демонического характера, в которой преобладает аккордовая и октавно-скачковая техника, довольно точно следует своей программе, опираясь на серию звукоизобразительных эффектов: топот скачки, звон меча в ножнах, удары сражений, леденящий хохот смерти — всё это можно найти в тексте музыкального произведения. Высокий уровень диссонантности, скрежещущие созвучия, избыточные секундовыми и тритоновыми интервалами, ленточные «обвалы» аккордов, но при всём том твердое присутствие основной тональности — все говорит о том, что композитор опирается на романтическую традицию во-

площения инфернальных образов, обогатив её достижениями музыкального языка своего времени.

В «Легендах» мы видим два типа воплощения программы — в демонических пьесах события излагаются достаточно точно, тогда как в лирических смысл легенды обобщён и сведён к обрисовке образа-символа. Любопытно, что обе лирические пьесы цикла обладают этим качеством статичности, тогда как «инфернальные» части, напротив, достаточно динамичны и строго следуют сюжетной канве легенды. Кстати говоря, сам композитор не акцентирует эту сторону музыки — он располагает литературный текст то перед пьесой, то после нее, указывая на то, что изложение легенды можно воспринимать лишь как предпосылку для понимания музыкального текста, и не всегда обязательно дословно следовать выписанному комментарию. В неподвижности лирических образов цикла, на наш взгляд, и заложен ключ к трактовке произведения.

В «Легендах», пожалуй, единственный раз в своей фортепианной музыке композитор словно гипертрофирует знаки романтического стиля, доводит до крайности и едва ли не до абсурда — так же, как абсурдны сами лики войны, запечатлённые в музыке пьес. В отличие, скажем, от публицистических зарисовок «Фронта» тема войны здесь представлена как максимально возвышенная философская антитеза «смерть — любовь», переданная через поэтический символ. Именно об этом говорит обращение к жанру легенды — эпического предания, повествующего о далёких временах, снимающего за давностью лет несущественные подробности сюжета и позволяющего прибегнуть к метафорическому обобщению образов. Даже если оставить в стороне тот факт, что порядок следования легенд сам автор не определил (в его архиве они сохранились в разрозненном состоянии и были составлены в цикл уже В.В. Заде-рацким при публикации), авторское прочтение темы проглядывается довольно явно. В противопостав-

лении «смерть — любовь» композитор отдаёт роль сильной, активной, действенной стороны — смерти. Смерть движется, наступает, сражает, она — воин, рыцарь, её стихия — яростная битва. Любовь же пребывает в оцепенении, замороженная этим танцем, точнее сказать, победным маршем смерти. Любовь — далёкое видение, призрак несбывшейся мечты, волшебная греза, оторванная от реальной жизненной драмы, «сон царевен». Смерть царит в цикле, её присутствие нарастает от пьесы к пьесе — в этом контексте обращает на себя внимание тот факт, что все части цикла написаны в минорных тональностях, что само по себе достаточно необычно. Кроме того, по возрастающей шкале движется и тональный ряд пьес inferнального плана («Ущелье смерти» *cis-moll* — «Кровавый кактус» *es-moll* — «Чёрный всадник» *f-moll*); любовь, напротив, замирает и вовсе исчезает из виду. Её тональное решение неизменно — обе пьесы в *fis-moll*, и даже лирическая тема в среднем ходе «Кровавого кактуса» модулирует к той же тональности.

В «Легендах» символический ряд «жизнь-смерть», «любовь-ненависть», «мир-война» дополнен ещё одним смысловым маятником: «вечность-время». Эта идея заложена в самом тексте первой легенды — «Ущелье смерти».

В каждой из первых четырёх пьес обязательно присутствует свой «метроном», отсчитывающий неспешный шаг вечности — триольная пульсация зловещего ноктюрна «Ущелья смерти», сталактитовая капель жемчужных виноградин, мерная поступь каравана в песках пустыни («Кровавый кактус») или равномерный баюкающий ритм колыбельной («Синеок-цветок»). Но если лирические пьесы целиком покоятся на ощущении бесконечности времени, то в «Ущелье смерти» и «Кровавом кактусе» в него вторгаются отзвуки свирепых сражений: «время-миг» отвоёвывает свои позиции у вечности, чтобы в финальном «Чёрном рыцаре» начисто смести безмятежную мерность «качелей веков». С помо-

щью этих почти кинематографических переключений из настоящего в прошлое реализуется жанровый принцип легенды — контраст эпического и драматического начал.

В заключение хотелось бы ещё раз обратить внимание на необычность интерпретации темы войны в фортепианном цикле «Легенды» В. П. Задерацкого. Гротескные образы смерти, фантазмагория кровавых баталий, гипертрофированно-мрачный колорит произведения, полярная резкость контрастов — всё это указывает на принадлежность произведения трагическому искусству XX века, но также вызывает сравнения с драматическими офортами Франсиско Гойи или знаменитой «Герникой» Пабло Пикассо, с многочисленными «плясками смерти» романтической эпохи и в том числе — вокальным циклом Мусоргского. Обращаясь к музыкальным традициям романтизма, Задерацкий обогащает их чертами современных ему явлений искусства — модерна, символизма, импрессионизма, создавая уникальный стилистический сплав, отличающий его собственный почерк в позднем творчестве. ■

**Наталья ЛУКАШЕНКО**

### Сад жемчужного винограда

Давно, давно жила прекрасная царевна Будур. Много знатных женихов добивались её руки, но ни один из них не нравился Будур. А халиф, отец её, да падут перед ним ниц враги его, — хотел отдать свою дочь жестокому и властному старику, чьи земли простирались на Восток от халифата.

Однажды Будур услышала у ограды дворца песню, которая зажгла её кровь, — зовущую песню любви. И увидела Будур через ограду дворца юношу, прекрасного, как утренняя заря. Он был в лохмотьях и в руке держал пастушеский посох. Тогда потянулось горящее сердце Будур через ограду дворца к юноше, как цветок к солнцу. Но высока ограда дворца и крепка воля халифа. Вложил халиф руку своей дочери в руку жестокого и властного стари-

ка, чьи земли простирались на Восток от халифата.

Не забыла песню Будур — зовущую песню любви. Чтобы пелась она в сердце, уходила Будур в уединённое место, отсылала прислужниц и слушала своё сердце: там звучала песня юноши, воспламенившая её кровь. По прекрасному лицу Будур текли слезы и падали на землю. Это были жемчужные слезы несвершённой любви. Земля принимала слезу и рождала из неё куст жемчужного винограда. Так вырос жемчужный сад Будур.

### Кровавый кактус

Если идти семь дней и семь ночей по пескам, веющим смертью, туда, где выше всего стоит солнце, то с первым лучом восьмого дня ты увидишь 7 пальм и ручей, похожий на серебряную змейку. За седьмой пальмой, там, где вода рождается из песка, растёт большой кактус. Этот кактус обладает чудесным свойством: как только приближается караван к оазису, он расцветает огромным роскошным цветком. Подойди к нему и посмотри вокруг. Ты увидишь, что около кактуса разбросаны человеческие кости. Пей воду и отдыхай под пальмой, но не прикасайся к цветку, иначе тебя сожжёт самая страшная жажда из всех — жажда крови. Тогда под пальмами застучат клинки, песок напьётся крови, ручей побежит красной змейкой, и кактус три дня и три ночи будет стоять, налитый тёмно-красным соком, и с него будут капать в песок тёмно-красные капли...

Знай, путник: у семи пальм на берегу ручья растёт кровавый кактус.

### Чёрный всадник

На тяжёлом чёрном коне скачет огромный всадник в чёрных латах, в чёрном шлеме с опущенным забралом и чёрными перьями, прикрытый чёрным щитом, на котором нет девиза. Гремит его двухручный меч в широких чёрных ножнах, и ветер треплет чёрный конский хвост на конце его копья... Грозный и неожиданный, появлялся он на мирных землях от северных равнин до берега южного моря. Крестьяне падали под копыта его неудержимого коня, рыцари преграждали ему дорогу, но он вышибал их из



седла с первого удара. Никто не поверг чёрного всадника на землю, никто не поднял его забрала, никто не увидел его лица, никто не знал его девиза. Заслышав грозный топот, люди покидали селения, в городах запирались дома. Его путь узнавался по трупам, опустевшим селениям, вытопанным полям. И когда опустела земля от северных равнин до берегов благословенного южного моря, остановил коня чёрный всадник, поднял забрало и торжествующе захохотал страшным, леденящим смехом. Под чёрным шлемом торжествующе смеялся безглазый череп.

### Ущелье смерти

Над тесниной дымит лунный чад.  
Время мерно качает веков качели,  
И сотни скелетов лежат  
В позабытом ущелье.

Плывет облаков караван,  
Тишина висит над кровавою былью,  
В лунном свете мерцает трава  
Изумрудною пылью.

Но в полночь кричит труба,  
Скелеты встают и хватают оружие.  
И вновь закипает борьба  
На зеленом окружье.

Качает с грохотом бой  
Жизни-смерти и ратной судьбы  
качели,  
Несется звериный вой  
Из глубин ущелья...

Но кончен кровавый труд.  
Каждый вновь получил свои раны  
и меты,  
Вновь легли в муравы изумруд  
Отдыхать скелеты.

Вновь плывёт облаков караван,  
Тишина висит над кровавою былью,  
В лунном свете мерцает трава  
Изумрудною пылью.

### Синеок-цветок

Я далёк, одинок, голубой огонек,  
Талисман любви, тайны девичьи,  
Я царевен сон, синеок-цветок,  
И найдут меня лишь царевичи.

*А. Боровский*

## ХІХ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ «АРТ-НОЯБРЬ»

арт  
Ноябрь

МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ  
МОСКВА  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ  
НАТАЛИЯ РУБИНШТЕЙН

### Сезон Иоганнеса Брамса

Все камерно-инструментальные сочинения И. Брамса.

К 180-летию со дня рождения композитора

1 ноября 2012–7 мая 2013

Московский международный Дом музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Государственный институт искусствознания

В мае 2013 музыкальный мир отметит 180-летие со дня рождения Иоганнеса Брамса. Главный концертный цикл фестиваля по традиции откроется 1 ноября в Зеркальном зале Государственного института искусствознания, а завершится в Рахманиновском зале Московской консерватории в день рождения композитора — 7 мая 2013.

В 17 программах цикла прозвучат все фортепианные сочинения, сонаты для скрипки, виолончели, кларнета, фортепианные трио, струнные и фортепианные квартеты и квинтеты, секстеты, Венгерские танцы и «Вальсы любви» — в общей сложности более 80 сочинений Брамса.

Среди исполнителей: пианисты Алексей Володин и Пётр Лаул, Чарльз Найдик (кларнет, США), «Брамс-трио», Александр Князев (виолончель), Илья Грингольц (скрипка), Яна Иванилова (сопрано).

### Людвиг ван Бетховен. Все симфонии в транскрипции для фортепиано Ференца Листа

9 ноября 2012–26 апреля 2013

Камерный зал Московского международного Дома музыки.

Виртуозность листовской фактуры балансирует на грани возможного, оттого так нечасто эти транскрипции звучат в концертных залах. К участию в проекте приглашены безусловные лидеры нового поколения: маститый петербургский пианист Петр Лаул, любимый публикой со времен победы на конкурсе Скрябина; блистательный молодой виртуоз Андрей Гугнин — победитель десятка международных конкурсов; Юрий Фаворин — обладатель Премии Фонда Д. Циффры, лауреат конкурсов им. Королевы Елизаветы и О. Мессиана; Вячеслав Грязнов — обладатель Премии Президента России, первых премий множества международных конкурсов; Алексей Чернов — лауреат более 20 международных конкурсов, в том числе Конкурса им. Чайковского. Особое событие цикла — участие выдающегося американского пианиста Кристофера Тейлора и французского дуэта Жана-Франсуа Эйсер — Елена Филонова, в интерпретации которых прозвучит Девятая симфония, в 50-х годах XIX века исполняемая в дуэте Ференцом Листом и Антоном Рубинштейном.

[www.art-november.ru](http://www.art-november.ru)



## «В гармонии соперник мой...» Надежда Голубовская и Сергей Прокофьев

Пушкинская строка идеально очерчивает идеальные же взаимоотношения музыкантов. Реальность, увы, гораздо жёстче. В действительности эти отношения простираются от многолетней творческой дружбы, вовсе не всегда обоюдно комплиментарной, напротив, подчас требовательной — до откровенной зависти и порождаемой ею вражды (пушкинский Сальери — «псевдоним» многих завистников, как минувших времен, так и нынешних).

И тут как не вспомнить опять всеведущего поэта. В «Руслане и Людмиле» выстраивается, говоря научным языком, «типология соперничества»:

*Соперники в искусстве брани,  
Не знайте мира меж собой;  
Несите мрачной славе дани  
И упивайтесь враждой!*

*Соперники другого рода,  
Вы, рыцари парнасских гор,  
Старайтесь не смешить народа*

*Нескромным шумом ваших ссор;  
Бранитесь — только осторожно.  
Но вы, соперники в любви,  
Живите дружно, если можно!*

Волею судеб Надежде Иосифовне Голубовской и Сергею Сергеевичу Прокофьеву выпало испытать едва ли не все виды соперничества, перечисленные поэтом. На «поле брани» — 64-клеточной шахматной доске — они поистине «не знали мира меж собой». Но благородное соперничество «рыцарей парнас-

ских гор» на концертной эстраде, за роялем — и сегодня видится высочайшим образцом взаимоуважения и действительно рыцарского аристократизма. Они соперничали в любви к Музыке!

«Я счастлива, что в течение пятидесяти лет жила в музыке, ибо музыка — это то, что я люблю больше всего в жизни. Я учу музыке и ее познанию, а игре на фортепиано — как средству воплощения познанного... Я воспитываю, а не помогаю получать пятерки... Наша цель — воспитать культурных исполнителей и слушателей, способных воплотить и воспринять мысли великих композиторов в их стройности и глубине». Недаром все замечания Голубовской по любой из частных проблем (например, о педализации как части общего звукового комплекса) выходят за рамки собственно пианизма. В воспоминаниях Голубовской буквально рассыпаны свидетельства того, как жадно, а главное, — всеобъемлюще она любила музыку.

«В классе ансамбля — у чудесного музыканта и обаятельного человека Ф. Блюменфельда — я ухитрилась пробыть три года, проиграв с моими энтузиастами-партнерами груды камерной литературы... Историю музыки мы изучали практически, бесконечно много играя в четыре руки (удивительно, что находились свободные классы), посещая концерты... Одно из незабываемых впечатлений — репетиции (я была на всех) гениального дирижера Артура Никиша. Такой Шестой симфонии Чайковского — по глубине, мудрости, проникновенности и стихийной силе — я больше не слышала.

Кроме концертов в консерватории, мы считали необходимым посещать и многие другие, в которых выступали Рахманинов, Скрябин, Гофман (20 концертов в год!), Бузони, Казальс, Крейслер, дирижеры Моттль, Менгельберг, Сафонов... Затем надо было «выстоять» вагнеровский абонемент в Мариинском театре — «Кольцо нибелунга» с несравненными Ершовым, Андреевым, Збруевой... Надо было «выдежурить» (холодными февральскими



ночами напролет) билеты на спектакли Московского Художественного Театра, находившегося в расцвете, сбегать на весенние выставки «Мира искусства» и пр. ... Концертмейстеров в вокальных и оркестровых классах не существовало. И вот педагоги частенько «затаскивали» к себе в класс хорошо читающих с листа. Я всегда была рада, когда при встрече в коридоре, обняв за плечи, Ауэр «умыкал» меня к себе в класс, где нас ожидало интересное знакомство со скрипичной литературой — концертами Бетховена, Брамса, Шпора, Паганини, Бруха... Все виды музицирования, вся атмосфера консерватории были, несомненно, главным источником нашего музыкального развития. У нас был небольшой кружок учеников разных классов. Мы собирались, играли друг другу, критиковали, советовались...».

Не эту ли широту музыкантского, культурного кругозора ценили потом в Голубовской-педагоге ее ученики? Не эта ли универсальность художника питала и композиторские опыты самой Голубовской? Среди последних и каденции к концертам Моцарта и Бетховена, и вариации, фантазии на русские темы, и обработки народных песен, транскрипции романсов, и педагогические инструкторные сочинения, и музыка к драматическим спектаклям.

Если за шахматной доской торжествовал чисто спортивный принцип: Голубовской случалось и побеждать Прокофьева (хотя чаще она проигрывала более сильному сопернику), если не раз описанный «бой роялей» был бескомпромиссным соревнованием двух блистательных (и разных!) пианистов, то в области композиции о соперничестве с Прокофьевым могла ли вообще идти речь? Но каким-то едва ли не мистическим образом творческие дороги музыкантов-сверстников и здесь пересекались.

Но прежде восстановим историю их знакомства: это стало возможным после опубликования прокофьевского «Дневника». А в той его части, которая живописует консерваторские годы, нас неожиданно привлечет — что бы вы думали? — ... «донжуанский список» Сергея Прокофьева!

Я уже слышу ваше возмущенное: «Шутить изволите?». Отчего же и не пошутить, если автор «Дневника» сам ведет каталог увлечений!

Правда, нумеруя своих «барышень», юный композитор не вышел за пределы третьего десятка (Лепорелло, помнится, хвастал тысячами!). Но Прокофьев и не думал тягаться с героем Моцарта и Да Понте. В записи от 3 сентября





1907 г., открывающей «Дневник», шестнадцатилетний юноша сообщает о своем решении посещать так называемые «научные классы» (общеобразовательные предметы) и добавляет: «Придётся мне познакомиться со всем шестым классом наших учениц: до сих пор, за три года моего пребывания в Консерватории, я ни с одной не кланялся и ни одной знать не хотел...». Спустя два года, 20 ноября 1909, он словно оправдываясь, запишет: «В моём дневнике как будто преобладает легкий, романтический элемент. Будто я самый пустой человек на свете и ничего кроме этого меня не интересует... Но писать о романтических приключениях несравненно легче и приятней, чем о других, более сухих материях... Вот почему мои барышни заняли здесь столько места».

Вернёмся к началу «Дневника». 20 сентября 1907: «Что касается до учениц, то более других обращают на себя внимание Анисимова, Эше,

Флиге, Бессонова. Последняя — смелая, живая до вертлявости, рисуется, не по летам молода, но корчит из себя взрослую барышню, что отвратительно действует. Флиге — напоминает её, но умеренней. Эше — куда скромней, в классе занимается рисованием; я обратил на неё внимание ещё весной: разбирая её довольно оригинальную фамилию, я случайно натолкнулся на e-s-h-e (Eche), т.е. все буквы составляют названия нот; попробовав на рояле и повертев и так и сяк, я получил недурную тему, которую и поместил побочной партией в свою третью фортепианную сонату... Мясковский, рассматривая сонату, нашел тему «архисвежей» и замечательно красивой. Но больше всех меня теперь интересует (в той степени, в которой они меня интересуют вообще) это Анисимова...».

Всего лишь через месяц 20 октября Прокофьев запишет: «А из учениц мне более других нравится Глаголева...». К ней не единожды еще обра-

тится автор «Дневника». 10 декабря: «Глаголева безусловно очень красивая. Мне бывает очень странно иногда: как это и почему это я до сих пор никогда и ни за кем не ухаживал».

18 апреля 1908: «Что касается до Алперс, то она мне очень симпатична; мы с ней не раз возвращаемся вместе из Консерватории — полдороги по пути». 23 апреля: «С Глаголевой по-прежнему хорошие отношения: оба друг к другу привыкли, оба друг о друге хорошего мнения». Но и до разочарования недалеко.

4 февраля 1909: «Кстати, мне в Глаголевой что-то, не знаю ещё что, начинает сильно не нравиться. А к красоте её я уже пригляделся». Зато о Вере Алперс скоро напишет восторженно. 11 октября 1909: «Милая девочка, Верочка. Ужасно иногда хочется обнять её и расцеловать!». А только год назад Сережа Прокофьев сам себя уговаривал «быть добрее и полюбезнее» с девчушками. 1 октября 1908: «Зарубить себе на носу: в Консерватории



перестать дразнить учениц и быть с ними возможно милее. Право же, вдвое больше вознаградится. Приятно дразнить, но скучно, когда потом от тебя убегают». Он еще совсем мальчишка, разве что за косы девчонок не дергает!

21 ноября 1909: «Временами мне начинал докучать вопрос: почему я до сих пор никого не любил и никем не был любим?.. Иной раз грустно становится и завидно любящим парочкам...» — записывает взрослеющий юноша. Но тут же в нем просыпается озорник!

8 января 1910: «Как-то на днях я сидел дома и раздумывал о своих симпатиях. Мне пришла в голову мысль, что было бы очень оригинально их занумеровать, чтобы у каждой был свой номер в зависимости от давности, достоинств, симпатичности и пр. Кому же первый номер? Это было самое трудное. Однако, как ни странно, я вдруг решил совершенно ясно и определённо, что первый номер надо отдать

Елизавете Эше... Глаголева — № 2, Алперс — № 3. На четвёртый номер ставлю Катю Борщ. Так оно и происходит. № 5... Рудавская. Хорошенькая Рудавская, очень хорошенькая! № 6 — это Березовская, и по праву. № 7 — маленькая Кузовкова, с которой я долго не могу сойтись, но теперь, наконец, поладил».

6 февраля 1910: «Последнее время моё внимание стала привлекать высокая, тонкая, очень изящная блондинка в пенсне, Mlle Ганзен... Ганзен мне очень понравилась... и в настоящее время это самая интересная барышня для меня в Консерватории». Легко догадаться, что в иерархии прокофьевских симпатий грядет перемена. И вот она!

23 апреля 1910: «Встретил Алперс. Давно не видел её. Скучно. Наши отношения сильны только прошлым... Нумерация. 1. Ганзен, 2. Глаголева, 3. Рудавская, 4. Паласова, 5. С. Эше (!), 6. Мериманова (!!), 7. Алперс. Березовская вычеркнута из списка».

Внимание! В «Дневнике» Прокофьева появляется «девушка без номера», не подлежащая «каталогизации». 1 апреля 1910: «Еще одна особа, о которой я не говорил — Mlle Хаславская-Голубовская, или просто Голубовская. Прошлой весной она на экзамене Розановой безукоризненно сыграла «Вариации» Глазунова... Я люблю её общество. Она чрезвычайно интеллигентна как музыкант, да и вообще интеллигентная особа и поговорить с ней интересно». И впредь имя её всякий раз произносится с особым уважением — между тем, остальные «занумерованные», подобно эфемеридам, появляются и исчезают, меняются местами в прокофьевском списке...

14 октября 1910: «Играю в шахматы по телефону с Голубовской. Забавно. Она попала к Есиповой на частные уроки; да благо ей будет».

28 ноября 1912: «Вчера с милой 17а мы провели весь ученический вечер. Кокетничали и вообще были очень довольны друг другом».



5 декабря 1912: «Домой мы возвращались толпой; я шел с 16а, Макс со своей юной сестрой и ее подругами. Катя Шмидтгоф нашла, что 16а замечательно хорошенькая...». 8 декабря 1912: «Играла 14а (Литвак) и своей игрой окончательно разрушила то шаткое очарование, которое еле сохраняла для меня... Я уютно флиртовал с 17а на балконе».

17 декабря 1912: «Семнадцатого утром я отправился на камерное утро, которое представляло мало интереса. Тонко играла Голубовская».

5 февраля 1913: «Вечером ходил на ученический вечер, но там абсолютно ничего интересного. Ничего сыграла Концерт Корсакова Голубовская, наиболее умная из наших учениц...». 25 апреля 1913: «Видал 22а (старая 22а переименована в 14б, а это новая). Я с ней еще не знаком, но она мне очень нравится». 12 сентября 1913: «В час пошел в Консерваторию... У подъезда встретил Голубовскую. Она сказала: — Вот странная встреча. Я только что играла ваши сочинения, ор. 3. И в полчаса выучила «Марш». Мне их дала одна ваша поклонница, которая в восторге от вашего павловского концерта».

А вот так начинался прокофьевский «Игрок». 8 ноября 1913: «Шурик Бушен ... уже прочла "Игрока" и тоже в восторге. Теперь его читает Голубовская». 4 декабря 1913: «Играл по телефону в шахматы с Голубовской. Одну из двух партий она выиграла, весьма неожиданно для меня». 5 декабря 1913: «Вышла моя Вторая соната и сегодня я получил мои обычные пять экземпляров... Прийдя в Консерваторию на репетицию, я хвастался Сонатой. Играл её Голубовской и Бушен. Голубовская сделала несколько метких замечаний».

Между тем приближается знаменитый «бой роялей!» 18 января 1914: «Голубовская просит аккомпанировать ей Концерт Сен-Санса на экзамене (пикантно, если принять во внимание, что мы до некоторой степени конкуренты на рояле». 12 февраля 1914: «Вечером пошел на концерт Кусевецко-



го. Голубовская говорит, что уходя с Вечера Современной Музыки, она слышит за собой такой разговор: — Прокофьев? Очень милый молодой человек — и ласково: нахал ужасный! Голубовская говорит, что только про меня может быть такое сопоставление». 22 февраля 1914: «Вечером играл по телефону в шахматы с Голубовской (партия прервана в пикантном и выигрышном для меня положении)». 27 февраля 1914: «Тимофеева сказала мне, что она слышала от Голубовской мои сочинения, что она в них влюблена, а через них и в самого автора — и хочет петь мой романс на экзамене, если ей дам. Я обещал принести «Отчалила лодка».

Идут предварительные прослушивания экзаменационных программ. 11 марта 1914: «Завтра и мне на «эшафот», но сегодня я не волновался, сидя в зале. Вернулся домой, поупражнялся к завтрашнему дню, выиграл у Голубовской партию по телефону и улегся спать». 22 марта 1914: «Вообще, по-моему, резюме такое: первые кандидаты на рояль Зелликман и я с равными шансами... Говорили так: Зелликман играет пластичней, а я интересней... На третьем месте я считаю Голубовскую, у которой, говорят, круглое 5+ и которая несомненно очень достойная и отлично играет, но ее минус — не достаёт мужской импозантности».

В канун экзамена, 21 апреля 1914: «Звонила Голубовская, болтали с ней о наших настроениях. Я ей на днях предложил сыграть вечером накануне экзамена партию в шахматы по телефону для отвлечения от беспокойных мыслей. Но она теперь предпочла позаняться концертом. Решили сыграть завтра "историческую партию в шахматы" после конкурса, в тот момент, когда профессора удалятся для присуждения премии».

22 апреля 1914. Экзамен. После сыгранной Прокофьевым Увертюры к «Тангейзеру» Вагнера-Листа — антракт перед Концертом. «Встретил Голубовскую и спросил, как надо держать руки, вверх или вниз, чтобы они скорее отдохнули. Руки у меня не только устали, но болели, и я очень боялся, что к Концерту они не отдохнут.— Вверх, конечно вверх, пусть кровь отливает,— сказали Бушен и Голубовская...»

Настала наша очередь. С тех пор, как я кончил «Тангейзер», прошло полчаса, а руки мои все еще не совсем отдохнули... Концерт прошел отлично... Дранишников аккомпанировал бесподобно: то гремел, как настоящий оркестр, то стушевывался с очаровательной скромностью, и все время следил, как человек искренне понявший и полюбивший эту вещь... Исполнение удалось на редкость...



Я предлагаю Голубовской начать нашу «историческую» партию и вынимаю карманные шахматы. Она соглашается... Я уступил Голубовской белые и партия началась... Я сказал: «Помните, ставка — рояль: проигравший партию и получивший рояль, отдает рояль выигравшему». Голубовская засмеялась: «Конечно!». Мы играли довольно долго... Между тем Голубовская сделала ошибку и начала проигрывать партию. Через час игры она сдалась... В конце коридора показался Винклер. Я иду к нему навстречу. Он говорит: «Поздравляю вас. Это замечательно: за — тринадцать голосов, против — пять. Огромное большинство, я никак не ожидал...». Голубовская с изумительной выдержкой подходит ко мне и поздравляет. Я с улыбкой извиняюсь».

Изумимся и мы сегодня этому благородству и взаимному уважению соперников. За два дня до «боя роялей» конкурсанты выбирали в депо фирмы «Беккер» инструмент, на котором им предстояло играть. Прокофьев записал в «Дневнике»: «Любопытно, что все конкуренты действовали как-то сообща, не как враги, а как товарищи по трудному делу. Не было и тени вражды» (20 апреля 1914).

После консерваторского акта (11 мая), где вновь уже перед публичной выступили лучшие выпускники, рецензенты наперебой расписывали успех Прокофьева: «Опять рецензий целая куча и все хвалят, даже маленький листок захлебывается» (13 мая 1914). Но не прошли и мимо выдающегося искусства Голубовской. Вячеслав Каратыгин отдавал ей «пальму первенства среди трех выступивших пианистов... В ее игре — исполняла она Концерт с-moll Сен-Санса — много вкуса, изящества, теплоты, живого художественного чувства».

Революционные события вскоре разлучили соперников: Прокофьев надолго уехал за границу, Голубовская же с головой окунулась в концертную деятельность — как в филармонических залах, так и в общедоступных концер-

тах в школах, госпиталях, морских клубах, на кораблях Балтийского флота, в зале Морского кадетского корпуса... Отсюда, по всем законам музыкальной формы — «арка» к концу 40-х годов, когда Голубовская снова отважится, на этот раз, на заочное соперничество с Прокофьевым-композитором ... в Театре Балтийского Флота.

Но духовная связь с другом консерваторских лет не прерывалась на протяжении всей концертной и педагогической деятельности Н.И. Произведения Прокофьева сохранялись в её репертуаре. В письме к своей давней ученице Галине Верженской Н.И. сообщает, что открыла сезон в Ленинграде: «Мой клавирабэнд был 23 сентября — в программе все «Времена года» Чайковского; «Ленинградский блокнот» Евлахова (очень искренние и трогательные пьесы из блокадных времен), «Туркмения» Шехтера (интересная фольклорная сюита) и три пьесы из сюиты Прокофьева «Ромео и Джульетта». Знаешь ли ты эту гениальную музыку? Мне кажется, я ничего сильнее не люблю, чем последнюю пьесу цикла «Ромео и Джульетта перед разлукой». Если ты этого не знаешь, выучи, это чудеснейшая музыка. Потом я давала концерты в Таллине и Тарту, там я играла клавирабэнд, Сонату Моцарта (A-dur), Прокофьева и отделение Шопена...».

Другой Прокофьев — не автор балета по шекспировской трагедии, а солнечный, жизнелюбивый, феерически остроумный автор либретто собственных опер — приходит на ум, когда перелистываешь бумаги Н.И. в её архиве. Среди шуточных стихов и консерваторских «капустников» попадаются, например, придуманные Голубовской главы «докторских диссертаций»:

«О роли водных тонов в операх Держинского «Тихий Дон» и «Князь-озеро».

К вопросу о колористической окраске пустых консонансов в свете решения проблемы переливания из пустого в порожнее.

Хор монахов «Бутылка — солнце нашей жизни» из оперы Прокофьева «Дуэнья» и некоторые проблемы современности».

В этой же папке ещё «привет» Прокофьеву — записи двух шахматных партий Голубовской с её учеником, композитором А. Муравлевым. В одной из них Голубовская объявляет мат противнику.

Но самый интересный сюжет поджидал нас в другой архивной папке, в которой хранятся автографы музыкальных сочинений Голубовской. Среди них разрозненные эскизы, наброски, складывающиеся в сюиту (Увертюра, Менуэт, Ригдон, Сицилиана, Куранта, Гавот). Вполне возможно, они легли в основу музыки к пьесе Ричарда Шеридана «Соперники», поставленной в Таллине в Театре Балтийского Флота весной 1946 года. В монографии Е. Ф. Бронфин воспроизведена программка спектакля, на которой значится: музыка засл. арт. РСФСР Н.И. Голубовской. В Ленинграде в это же самое время в Театре имени Кирова шла работа над постановкой оперы Прокофьева «Дуэнья» (по одноименной пьесе Шеридана), премьера которой ожидалась в ноябре 1946 года. Трудно отделаться от мысли, что Надежде Иосифовне захотелось не просто помериться силами с давним другом-соперником, но и опередить — на его, заметьте, «территории».

Символично и название пьесы: «Соперники»! Оно вело в незабываемые студенческие годы и словно возвращало молодость, напоминая о консерваторских конкурсах, о «бое роялей», об «исторических» шахматных партиях... Оно возрождало атмосферу рыцарских музыкальных турниров, честного соперничества в любви и в искусстве, в жизни и на сцене. ■

### Иосиф РАЙСКИН

Все цитаты взяты автором статьи из «Дневников» С. Прокофьева, воспоминаний и писем Н. Голубовской, а также из книги Е. Бронфин «Н. И. Голубовская — исполнитель и педагог».

Редакция благодарит библиотеку Санкт-Петербургской филармонии и Санкт-Петербургской консерватории за фотоматериалы.

# Центр вдали от центров

(вековой путь ВОЛЖСКОЙ ШКОЛЫ)

**100 лет назад, в октябре 1912 года в Саратове была открыта первая в русской провинции и третья в России консерватория.**



На всём протяжении XIX столетия неперенным атрибутом жизни Саратова являлось любительское музицирование. И долгое время господствующей формой было индивидуальное обучение путём частных уроков. Поэтому столь ходовой оказалась профессия домашнего учителя музыки. Одного из них история отметила особо — это **Александр Иванович Виллуан** (1804–1878), педагог братьев Антона и Николая Рубинштейнов, основателей первых российских консерваторий в Санкт-Петербурге и Москве. До 1830 года Виллуан преподавал в провинциальных городах (в том числе в Саратове), а затем в Москве, где снискал репутацию одного из лучших фортепианных педагогов.

Принципиально важным шагом для налаживания в городе регулярной концертной жизни явилось открытие местного отделения Русского Музыкального общества. В 1873 году только оно первым делом позаботилось о создании Музыкальных классов. Когда четыре года спустя в город по линии РМО приехал директор Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн, давший благотворительный концерт в пользу Общества Красного Креста, его просили ознакомиться с работой Музыкальных классов, и он «с величайшим терпением прослушал игру на фортепиано всех наличных воспитанников и воспитанниц» («Саратовский дневник», 18 ноября 1877).

Среди педагогов Музыкальных классов поначалу преобладали музыканты-любители (так, первыми директорами были именно любители — виолончелист П. Н. Аничков, а затем пианист А. А. Шахматов). Постепенно ценз профессионализма растёт, и впоследствии Музыкальные классы возглавляют выпускники различных консерваторий — Петербургской, Варшавской, но главным образом — Московской. Несомненным лидером в это время был её выпускник, пианист В. И. Вильборг — талантливый педагог, незаурядный исполнитель. Именно на его долю приходилась основная часть фортепианных вечеров и разного рода премьер (так, впервые



С. К. Экснер

в Саратове он сыграл Первый фортепианный концерт Шопена).

В сентябре 1883 года в Саратов был направлен **Станислав Каспарович Экснер** (род. 1859, покинул Саратов в 1921, дата смерти неизвестна). Этот недавний выпускник Лейпцигской и Петербургской консерваторий сразу же показал себя человеком необычайно деятельным и целеустремлённым, что побудило дирекцию местного отделения РМО незамедлительно ввести его в свой состав,

а годом позже назначить директором Музыкальных классов, где он становится ведущим педагогом фортепиано. Как никто другой, он способствовал профессиональной постановке музыкального образования в Саратове. Более того, ему было суждено на протяжении трёх десятилетий находиться в центре музыкальной жизни города. Энергия и незаурядные организаторские способности позволили ему поднять уровень художественной культуры Саратова, придать ей размах и упорядоченность.

Именно Экснер с самого начала обеспечивал работу «Музыкальных собраний», проводимых под эгидой РМО, объединяя учащихся и педагогов Музыкальных классов (а позже Музыкального училища и Консерватории) для исполнения камерных и симфонических программ. В первое время он и сам, как пианист, много играл публично, исполняя преимущественно вещи масштабные, часто сложные в техническом отношении (Двадцать третья соната Бетховена, Фортепианный концерт Шумана, Первый фортепианный концерт и Фортепианное трио Чайковского).

Наилучшим образом наладив работу Музыкальных классов, Экснер через пять лет после своего появления в Саратове начи-

нает добиваться их преобразования в Музыкальное училище. Оно было открыто в сентябре 1895 года, и его первым директором назначен С. К. Экснер. Задача подготовки профессиональных музыкантов потребовала неустанных усилий по привлечению высококвалифицированных педагогов, многие из которых впоследствии стали профессорами Саратовской консерватории. Среди пианистов (кроме самого Экснера) — В. В. Адамовский, Н. Н. Буслов, Э. Я. Гаек, М. П. Домбровский, Ф. Г. Обст, А. П. Рахманов и И. А. Розенберг. Чтобы проиллюстрировать уровень первых педагогов училища, имеет смысл вкратце обрисовать отдельные фигуры.

**Викентий Викентьевич Адамовский** (? — 1920), закончив в 1881 году Варшавскую консерваторию, совершенствовался в Вене у крупнейшего в Европе фортепианного педагога Т. Лешетицкого (среди его учеников — А. Есипова, А. Шнабель, И. Падеревский), после чего сразу же, в 1895-м, начал преподавать в только что открывшемся Саратовском музыкальном училище, а с 1912-го в Саратовской консерватории, и продолжал здесь интенсивную педагогическую деятельность до самой кончины.

Пианист и органист **Эмиль Ярославович Гаек** (1886–1974) — вы-



Класс В. В. Адамовского





Э. Я. Гаек



Профессор  
И. А. Розенберг

И. А. Розенберг



И. И. Сливинский

пускник Пражской консерватории, где занимался по фортепиано (Й. Иранек) и композиции (А. Дворжак), а затем совершенствовался в Берлине у К. Анезорге, ученика Ф. Листа. В Саратове вёл насыщенную концертную деятельность: сольные концерты, выступления в камерных ансамблях, вечера духовной музыки. Вернувшись в Чехию, он становится концертмейстером выдающегося скрипача Я. Кубелика, с которым гастролирует по всему миру. Педагогические и организационные навыки, сложившиеся у Э. Я. Гаека за 12 лет работы в Саратове, сослужили ему впоследствии добрую службу. С 1928 года он жил в Сербии, где возглавил Белградскую музыкальную школу, а с 1937 — Белградскую музыкальную академию, осуществив то же преобразование среднего учебного заведения в вуз, которое когда-то происходило на его глазах в Саратове.

**Исидор Анисимович Розенберг** (1885–1922), прошедший обучение в Варшавской Высшей музыкальной школе (у профессора А. Михаловского, одного из лучших исполнителей музыки Шопена), а затем в Петербургской консерватории (у профессора Н. А. Дубасова), которую закончил с золотой медалью, концертировал в Саратове ещё до начала работы в Музы-

кальном училище. И впоследствии он вёл активную исполнительскую деятельность. В его репертуаре преобладали произведения романтиков и русских композиторов. Гастроли пианиста сопровождалась восторженными отзывами прессы, которая отмечала блестящую технику, безупречную чистоту исполнения и певучий тон.

С открытием Музыкального училища заметно активизировалась концертная жизнь города. Существенно оживилась и гастрольная афиша. На сцене Большого зала выступали К. Игумнов, А. Гольденвейзер, А. Скрябин, Артур Рубинштейн. Некоторые музыканты концертировали в Саратове многократно. Так, по пять раз побывали здесь пианист И. Гофман и клавиесинистка В. Ландовска.

\*\*\*

Прошло немногим более десятилетия после основания Музыкального училища, и уже с 1907 года нетоимый С. К. Экснер начинает предпринимать усилия по открытию в Саратове консерватории. Понадобилась вся та исключительная энергия и целеустремлённость, которой был наделён этот столь незаурядный человек, чтобы усилия эти увенчались успехом. Отчасти подтекст этой многотрудной эпопеи битвы за открытие консервато-

рии в Саратове состоял и в том, что за честь быть первым консерваторским городом Российской империи после двух столиц в те же годы боролись Киев и Одесса.

Одно из препятствий состояло в следующем. В декабре 1910 года в город для выяснения возможностей преобразования Музыкального училища в Консерваторию приезжал в качестве помощника председателя Главной дирекции РМО С. В. Рахманинов. Внимательно ознакомившись с положением дел, он дал отрицательный отзыв. В качестве безусловных плюсов отмечались наличие превосходного здания и «личность самого директора как администратора».

В ряду претензий значилось отсутствие надлежащего контингента квалифицированных педагогов. И Экснер решает эту проблему большой серией новых приглашений. То был второй по счёту и самый активный этап по привлечению к педагогической деятельности в Саратове первоклассных музыкантов. В очередной раз проявив недюжинные организаторские способности, он сумел сформировать блистательную плеяду консерваторской профессуры. В одном из интервью 1912 года сам Экснер с удовлетворением отмечал: успешно удалось объединить «крупные преподава-



Класс М. Л. Пресмана

тельские силы, от которых не оказалась бы ни одна высшая музыкальная школа в Европе».

Кто же были эти профессора, помимо тех, что перешли сюда из Музыкального училища? Отметим пианистов, которые с первых шагов Консерватории были «авангардом» её художественного потенциала.

**Иосиф Иванович Сливинский** (1865–1930) по окончании Варшавской консерватории совершенствовался у Т. Лешетицкого в Вене и А. Г. Рубинштейна в Петербурге. Пианист с европейской известностью, он с успехом гастролировал в ряде стран мира и, находясь в Саратове, продолжал эти гастрольные выезды. Современники отмечали особую поэтичность и тонкость трактовок, мягкий, певучий звук, что особенно отвечало исполнению романтической музыки. Наряду с И. Падеревским, он считался в начале XX века самым известным польским исполнителем произведений Шопена. В Саратове Сливинский работал в 1912–1917 годах. Его класс был одним из самых больших (так, в 1915/1916 у него обучались 45 студентов). Высокий музыкантский авторитет Сливинского побудил Учёный совет консерватории избрать его директором в 1914 году, когда Экснер ввиду болезни вынужден был покинуть этот пост.

**Матвей Леонтьевич Пресман** (1870–1941) игре на фортепиано обучался в Московской консерватории у Н. С. Зверева, а затем у В. И. Сафонова. С 1895 года Пресман преподавал в музыкальных училищах Тифлиса и Ростова-на-Дону. Для дебюта в Саратове выбрал произведения Баха, в исполнении которых «Саратовский вестник» отмечал «выдержанную, стильную передачу вещей гениального композитора, тонкую фразировку» и в качестве итога: «Артист с такой школой — прекрасное приобретение для Консерватории». После нескольких лет работы в Саратовской консерватории (1912–1916) Пресман переехал в Ростов-на-Дону, где основал Донскую консерваторию. С 1923 года работал в Москве, был директором Музыкального училища имени М. М. Ипполитова-Иванова. Известен как редактор фортепианных произведений, в том числе 32 сонат Бетховена.

**Александр Фёдорович Скляревский** (1882–1963) окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью в 1908 году, с 1910 гастролировал во многих странах Европы и Америки. С 1912 был одним из наиболее активно концертирующих пианистов Саратовской консерватории, одинаково успешно проявляя себя в качестве

солиста, ансамблиста и концертмейстера. Как солист, он впервые исполнил в Саратове ряд произведений Метнера, Прокофьева, Шимановского, Шмитта, Гранадоса, Дебюсси, Равеля, а также Фортепианный концерт Скрябина.

Несколько позднее в Консерватории стали работать Б. К. Радугин, Н. А. Дубасов и А. Н. Дроздов. **Борис Константинович Радугин** (1887–1966) окончил Московскую консерваторию в классе А. Б. Гольденвейзера с большой серебряной медалью. Преподавательскую деятельность начал в Тифлисском музыкальном училище, затем с 1915 и до 1960 года работал в Саратовской консерватории (в 1922–1924 и с 1937 был её директором). Именно Радугин в период с середины 1930-х годов фактически был основателем кафедры специального фортепиано в Саратовской консерватории (официально руководил ею с 1944 по 1954 год).

**Николай Александрович Дубасов** (1869–1935) по окончании Петербургской консерватории завоевал звание лауреата на I Международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна (1890), концертировал в России и за рубежом, в послереволюционные годы удостоен звания заслуженного артиста Республики (1923), что было тогда большой ред-



Б. К. Радугин

костью. Считался одним из лучших отечественных педагогов-пианистов. В 1894–1917 и 1923–1935 годах преподавал в Петербургской–Петроградской–Ленинградской консерватории, с 1918 — профессор Саратовской консерватории.

Годом раньше профессором Консерватории стал его петербургский ученик, уроженец Саратова **Анатолий Николаевич Дроздов** (1883–1958), который первоначально обучался игре на фортепиано в Саратовском музыкальном училище (его мать была одним из лучших в городе преподавателей фортепиано и в своё время открыла здесь музыкальную школу). Дроздова всегда отличала жажда знаний и разносторонность интересов. Закончив в 1901 году гимназию в Саратове, он едет в Париж, где занимается в Школе социальных наук и слушает лекции в прославленной Сорбонне. Затем в Петербурге одновременно учится в Консерватории и на юридическом факультете Университета. После этого совершенствуется в Вене как пианист у Л. Годовского и Т. Лешетицкого. В 1911–1916 годах он являлся директором музыкального училища в Екатеринодаре, а после Саратова (с 1920) — профессором Московской консерватории (класс фортепиано, а также история му-

зыки), с 1924 года вёл большую лекторскую и концертную работу в филармонических организациях Москвы. Свои артистические выступления он обычно сопровождал комментариями, что наиболее полное выражение получило в проведённом им в Саратове большом цикле исторических концертов.

На примере пианистов хорошо видно, сколь многоликим был интернациональный состав первых педагогов Консерватории, что способствовало взаимообогащению школ и дарований. Среди них оказались выпускники таких консерваторий, как Петербургская, Московская, Варшавская, Пражская, со временем к ним присоединились воспитанники самой *alma mater*.

С точки зрения «интернационализма» примечателен послужной список **Павла Юльевича Эггерта**. Профессиональное образование он получил в Москве у П. Пабста и В. Вильборга, а затем занимался у И. Вейса и О. Лессмана в Берлине и у А. Рейзенауэра в Лейпциге. В 1907 году начал работать преподавателем Эйхельбергской консерватории в Берлине, потом в Консерватории города Крефельда. Всё это время он совершал концертные турне по городам России (включая Саратов), Германии, Америки. С 1912 преподавал специальное фортепиано в Саратовской консерватории.

\*\*\*

Итак, в 1912 году была открыта Саратовская консерватория — третья в России после Петербургской (1862) и Московской (1866). На торжественном открытии присутствовало около 30 делегаций, были оглашены десятки приветственных телеграмм, в том числе, от известных отечественных и зарубежных пианистов.

Для города и региона Консерватория явилась мощным катализатором художественного процесса, став тем краеугольным основанием, на котором музыкальная культура края стала развиваться капитальнейшим образом — вширь и вглубь. С момента открытия Консерватории её коллектив самым активным образом включается в кон-

цертную жизнь города, которая заметно оживляется. Иначе и быть не могло, учитывая мощный приток свежих артистических сил, появление целого ряда новых первоклассных музыкантов. С сольными программами особенно часто выступали пианисты Э. Гаек, М. Пресман, И. Розенберг, И. Сливинский, А. Скляревский. Очень многое исполнялось в Саратове впервые — глубокий след в памяти горожан оставили музыкальные премьеры И. Сливинского и А. Скляревского, Второй фортепианный концерт Рахманинова, прозвучавший в 1913 году в исполнении Э. Гаека. Осуществляются крупные исполнительские инициативы. Так, А. Скляревский в 1917 году провёл цикл из восьми исторических концертов клавирной и фортепианной музыки, охватывающий огромные временные пласты — от старых мастеров до Прокофьева.

Кардинальное расширение общей художественной базы, происходившее с открытием Музыкального училища, а затем Консерватории, естественно повело к тому, что Саратов становился по-настоящему музыкальным городом, и это привлекало сюда именитых гастролёров, справедливо полагавших найти здесь адекватную реакцию слушательской среды. В их числе были и композиторы-пианисты — А. Скрябин, С. Рахманинов, С. Прокофьев.

Рахманинов в общей сложности дал в Саратове пять концертов. В ноябре 1913 года он выбрал в Петербурге рояль фирмы «С. Bechstein» для Саратовской консерватории, оставив на нём автограф. На его выступление в том же году «Саратовский вестник» откликнулся большой рецензией, в которой примечательны как оценка мастерства («С первых же аккордов слушатели увидели, что перед ними артист-художник первой величины, техника которого достигла такой степени совершенства, что никакие трудности для него не существуют»), так и способ обновить изъявления восторга публики («Овация, устроенная слу-



шатателями, вероятно, затянулась бы надолго, если бы талантливый гость наш не прекратил её самым решительным образом — надел шубу и прошёл через зал, направляясь к выходу из здания Консерватории»). Завершался приведённый отклик утверждением: «Выступление Рахманинова — это целое событие в нашей музыкальной жизни, и оно останется, может быть, самым ярким воспоминанием текущего концертного сезона».

О развитии художественном восприятии местной публики говорят отзывы саратовских газет на авторский концерт Прокофьева, состоявшийся в 1917 году: «Безупречно исполненная первая же соната сразу завоевала артисту симпатии зала. Прокофьев — весь жизненный, в капле воды готовый созерцать мир, а главное — глубокий скептик и далеко не идеалист». И это говорилось о композиторе, который считался тогда бунтарём, взрывающим все основы искусства! Дополним сказанное воспоминаниями самого композитора: «Первую сонату, которой начался вечер, я сыграл с чрезвычайным блеском и подъёмом. За неё я, собственно, был спокоен, но затем шли ор. 2 и ор. 3, а это уже как-никак “модернизм”. Однако ор. 3 проходит ничего, а этюды вызывают страшнейший успех. В ор. 4 “Наваждение” производит фурор, орут “бис”. Ор. 12 после “Наваждения” имеет отличный успех. Вторая соната меньше. Во время “Сарказмов” в зале стоит лёгкий шум, шорох и недоуменный шёпот. Но после окончания крики “бис”. В зале форменный гвалт. На балконе орут “Наваждение!” и колотят стульями. Успех, превосходящий даже петербургский. Я бисирую “Наваждение”, “Гавот”, “Прелюд”. В артистической набивается толпа народа, требуя автографы. Некоторые меня удивляют симпатиями к “Сарказмам”». И тут же Прокофьев добавляет о своём концерте в Москве, который состоялся тремя днями позже: «Мои сочинения были приняты хорошо, даже очень хорошо, но такого энтузиастического успеха, как в Саратове, не было».

Из исполнителей-инструменталистов город особенно часто посещали пианисты — отечественные (В. Тиманова, А. Зилоти, В. Сафонов, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, А. Боровский) и зарубежные (В. Ландовска, Э. Петри, И. Гофман, Артур Рубинштейн). Показательна отзывчивость саратовских слушателей, их способность по достоинству оценить неординарную художественную личность. Двадцатилетний В. Горовиц в 1925 году за десять дней дал четыре сольных концерта, и на каждом публика занимала в Большом зале консерватории все проходы и балкон. Рецензент «Саратовских известий» утверждал: «Владимир Горовиц — явление исключительное. Его артистические данные так велики, его техника уже теперь так совершенна и своеобразна, что современная музыкальная критика с полным основанием ставит его в ряды самых выдающихся пианистов».

\*\*\*

При всей капитальной значимости саратовского пианизма первых десятилетий XX века по-настоящему современные очертания кафедры специального фортепиано складывались с середины 1930-х годов. Среди представителей пианистической когорты того времени, пожалуй, особенно примечательны четыре фигуры, очень разные по индивидуальному облику, но сходные в одном — это были музыканты высочайшего уровня, энциклопедически образованные и разносторонние по творческим интересам.

Первым в этой когорте должен быть назван **Александр Оскарович Сатановский** (1891–1968). Разносторонность его личности выразилась уже в том, что Киевскую консерваторию он окончил по двум классам: фортепиано у В. В. Пухальского и композиции у Р. М. Глиэра. Будучи пианистом-солистом с великолепным туше, превосходной техникой и масштабным мышлением, он увлечённо концерттировал и как ансамблист (главным образом со скрипачами и вокалистами). С 1919 года преподавал в Одесской консерватории, с 1926-го работал



Б. А. Гольдфедер

в Крыму, где начал и дирижёрскую деятельность. С 1934 года он дирижёр Саратовского театра оперы и балета, в числе его работ — первая в России постановка оперы Палиашвили «Даиси». Одновременно, с 1938 года преподавал в Саратовской консерватории по классу специального фортепиано и классу оперной подготовки, с 1940-го был её директором.

Следующее имя — **Арсений Петрович Шапов** (1891–1964), который занимался в Петербургской консерватории вначале по классу М. Н. Бариновой, а затем Ф. М. Blumenфельда и дополнительно совершенствовался во Франции у Р. Пюньо. С 1914 года работал в музыкальных школах и училищах Петрограда-Ленинграда. В Саратовской консерватории преподавал с 1944-го, был здесь первым среди пианистов кандидатом искусствоведения. Важнейшая сторона его профессионального облика связана с научными интересами, более всего он приобрёл известность своими книгами по методике преподавания фортепиано и теории исполнительства. Серию публикаций в этом направлении, начатую работой «Опыт анализа фортепианной техники» (1931), подытожили написанные в Саратове книги «Фортепианный урок

в музыкальной школе и училище», «Фортепианная педагогика» (1960) и «Некоторые вопросы фортепианной техники» (издана в 1967).

Ученик выдающегося пианиста XX века К. Н. Игумнова, **Борис Александрович Гольдфедер** (1916–2002) по окончании Московской консерватории работал главным концертмейстером Краснознамённого ансамбля Советской Армии и дирижёром московских военных оркестров, а затем вёл большую исполнительскую работу в качестве солиста Московской филармонии, Росконцерта и оркестра Министерства кинематографии СССР, выступив в общей сложности в 80 городах страны, а также в Польше, Чехословакии, ГДР. Преподавать он начал в Московском музыкальном училище имени А. К. Глазунова, а с 1949 года в Саратовской консерватории, где в течение ряда лет возглавлял кафедру специального фортепиано и за четверть века воспитал свыше 60 пианистов. В Саратове впервые исполнил фортепианные концерты Шостаковича, Тактакишвили, Гасанова и Сосновцева. Осуществил цикл исторических концертов: клавесинисты, Бах, венские классики, композиторы-романтики, импрессионисты, русские и совет-

ские, а также современные зарубежные композиторы.

И, наконец, **Семён Соломонович Бендицкий** (1908–1993) — один из первых воспитанников Г. Г. Нейгауза. Учёбу совмещал с работой концертмейстером у таких известнейших музыкантов, как профессора Н. М. Данилин и А. В. Свешников. На последнем курсе Нейгауз возложил на него обязанности ассистента, а затем продолжил занятия с ним в аспирантуре. По окончании Московской консерватории Бендицкий преподавал в Уральской консерватории, а с 1946 года — в Саратовской, кафедру возглавлял в 1954–1977 годах. Был первым исполнителем в Саратове Третьего фортепианного концерта Прокофьева, Фортепианного концерта Хачатуряна и других произведений. Организовал Клуб пианистов, под эгидой которого в Саратовской области и ряде городов СССР велась активная музыкально-просветительская деятельность. В акциях Клуба участвовали не только педагоги и студенты Консерватории, но и знаменитые гастролирующие музыканты (Э. Гилельс, Б. Давидович, Д. Башкиров, Л. Власенко, Н. Петров). Много сделавший для художественной культуры города, он остаётся в памяти ныне живущих, пре-

жде всего, как создатель крупной пианистической школы, ядро которой составляют педагоги Саратовской консерватории: О. Одинцов, А. Тараканов, А. Киреева, Т. Кан, А. Скрипай, Л. Шугом, Н. Бендицкий, Н. Смирнова, А. Рыкель и другие (уже с давних пор это большая, основная часть кафедры специального фортепиано). В Консерватории ежегодно проводится посвящённый ему фестиваль-конкурс юных пианистов. В 2011 состоялся Всероссийский конкурс пианистов имени С. С. Бендицкого.

Именно в послевоенные годы благодаря С. С. Бендицкому и Б. А. Гольдфедеру кафедра специального фортепиано пережила плодотворнейший период своей эволюции. В лице первого из них была блистательно представлена школа Г. Г. Нейгауза, в лице второго (а также Д. М. Серова и Д. Д. Франка) — школа К. Н. Игумнова. Эти две ведущие линии московского пианизма дали на саратовской почве превосходные всходы и стали определяющими в формировании мощной региональной ветви современной российской традиции фортепианного исполнительства. ■

**Александр ДЕМЧЕНКО**



А. О. Сатановский и С. С. Бендицкий

## Фирма «Kawai» представила в Москве новые модели роялей «Shigeru Kawai»: SK-7-230 см, SK-5-200 см, SK-3-189 см



**4-5** июня презентация состоялась в Архиповском музыкальном салоне на Большой Никитской. Достоинства инструментов оценили педагоги и студенты Московской консерватории, в их числе — ректор вуза Александр Соколов, проректор Александр Бондуриянский, профессора Елена Кузнецова, Александр Мндоянц, Юрий Сле-

сарев, Павел Нерсисян, Андрей Диев, Юрий Диденко.

Проф. А. Бондуриянский отметил, что рояли обладают очень красивым звуком, а их качество полностью соответствует напряженной работе в классах специального фортепиано. По мнению проф. Е. Кузнецовой, модель SK-5 идеально подходит для работы в классе камерного ансамбля. Рек-

тор А. Соколов в беседе с президентом «Kawai Musical Instruments» Х. Каваи подчеркнул, что «представленные модели еще раз подтверждают высокое качество продукции фирмы».

1 июля новые рояли смогли оценить участники съезда Союза концертных организаций России, который проходил в Московской филармонии.

# KAWAI

P I A N O S

Представительство в России  
[www.kawai.ru](http://www.kawai.ru)



### В июне фабрику «Kawai» в Японии посетил Михаил Плетнев.

**К**ак известно, maestro в течение многих лет занимался исключительно дирижированием, а свой отказ от сольной фортепианной карьеры зачастую объяснял отсутствием в современном мире достойного рояля. Но возможно, поклонников пианиста в ближайшем будущем ожидает приятный сюрприз. Покидая фабрику «Kawai», Плетнев сказал: «Я с удовольствием попробовал ваши инструменты. Мне кажется, что «Kawai» сегодня делает самые лучшие рояли». Не исключено, что именно в Японии Михаил Васильевич нашёл «свой» рояль, и скоро мы станем свидетелями долгожданного возвращения Плетнева-пианиста.





## На вершине Парнаса

В «PianoФорум» № 2, 2012 была опубликована первая часть эссе Александра ДЕМЧЕНКО, посвящённого двум величайшим фигурам XX века — Марии Юдиной и Эмилю Гилельсу. По мнению автора, эти пианисты олицетворяют 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 «амплуа». Именно эти контрастные их устремления и стали акцентами в воссозданных творческих портретах.

Эмиль Григорьевич Гилельс (1916–1985) родился в Одессе, которая в первые десятилетия XX века дала отечественной художественной культуре исключительно много. Достаточно назвать такие имена в литературе, как Э. Багрицкий, И. Бабель, В. Катаев, И. Ильф и Е. Петров. Здесь начинала свою «родословную» и целая плеяда выдающихся музыкантов-исполнителей, среди ко-

торых Д. Ойстрах, Я. Зак, М. Гринберг, С. Рихтер.

Гилельс был, что называется, музыкантом от Бога. Способности к музыке проявились у него уже в трёхлетнем возрасте. Очень сдержанный в отношении всего личного, он, тем не менее, не без внутреннего волнения вспоминал об одном своём детском увлечении: «Ночью, когда всё в доме стихало, я доставал из-под подушки папину линейку

и начинал дирижировать. Маленькая тёмная детская превращалась в ослепительный концертный зал. Стоя на эстраде, я чувствовал зади себя дыхание огромной толпы, впереди в ожидании замер оркестр, я поднимаю дирижерскую палочку, и воздух наполняется прекрасными звуками. Звуки льются сильней и сильней. Форте, фортиссимо... Но тут обычно приоткрывалась дверь, и встревоженная мать прерывала

концерт на самом интересном месте... Мои детские мысли были всецело поглощены музыкой, и я стал учиться музыке».

Систематические уроки начались с пяти лет у Якова Исаевича Ткача, о котором Гилельс впоследствии писал: «Никогда не забуду, что он помог мне поверить в свои силы». Его первый педагог действительно верил в будущее ученика, если через четыре года занятий с ним мог с исключительной дальновидностью пророчить: «Когда он получит должное образование, страна обогатится пианистом мирового масштаба».

Это было сказано после сольного концерта-дебюта, который состоялся, когда мальчику исполнилось девять лет. Проходит ещё немного времени, и юный Гилельс уже способен произвести настоящий фурор. Двенадцати лет его слушали местные композиторы, и К. Данькевич, в будущем самый известный из них, говорил: «Игра его нас всех буквально потрясла, уже тогда мы ощутили львиную хватку, стальной ритм, могучую энергию и солнечный темперамент».

В тринадцать лет Гилельс даёт вполне «взрослый» клавирабенд (сонаты Скарлатти и Восьмая соната Бетховена, пьесы Мендельсона, Листа, Шопена, Прокофьева) и тогда же поступает в Одесскую консерваторию в класс Б.М. Рейнгалда (как помним, именно тринадцать лет поступила в консерваторию и М. Юдина).

Гилельса обычно считают учеником Г.Г. Нейгауза, под руководством которого он после окончания Одесской консерватории совершенствовался в Школе высшего мастерства при Московской консерватории. Однако сам пианист высказывался на этот счёт без доли иронии («Сложилась молва, будто „сделал“ меня Нейгауз») и настойчиво подчёркивал: «Справедливость требует сказать, что истинным моим музыкальным воспитателем была Берта Михайловна».

То, что дело обстояло именно так, подтверждают отзывы гастролировавших в начале 1930-х годов

в Одессе мировых знаменитостей. С 1920 года живший за рубежом Александр Боровский, прослушав юного пианиста, дал следующую аттестацию: «Потрясён совершенством игры на рояле пятнадцатилетнего Эмиля Гилельса». Тогда же слышавший его Артур Рубинштейн воскликнул в одном интервью: «Я не нахожу слов, чтобы описать, как он играл. Скажу одно: если он когда-либо приедет в Соединенные Штаты, мне там нечего будет делать». Позднее он вспоминал: «Когда я был в Одессе, ко мне привели мальчика, который сыграл на рояле несколько произведений Бетховена и Равеля. Игра его по силе и технике произвела на меня потрясающее впечатление. Этот мальчик был Эмиль Гилельс».

Таким был Гилельс времён его занятий в классе Берты Михайловны Рейнгалд, о которой он сохранил самую светлую память не только как о замечательном педагоге, но и очень близком себе человеке (на её могиле в Одессе он установил надгробие с надписью «Дорогому учителю-другу»).

Свидетельством неocenимой пользы, которую он извлёк из её советов, служит и совершенно ошеломляющая победа, одержанная 16-летним юношей на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в 1933 году. Предоставим слово двум очевидцам этого состязания — их заметки хорошо дополняют друг друга.

«В первом туре Эмиль Гилельс выступал после большой группы довольно сильных пианистов. Никто не слышал о нём ничего такого, что могло бы привлечь к нему повышенный интерес. Время подходило к вечеру. Музыки было прослушано много, на лицах слушателей и членов конкурсной комиссии заметно было выражение усталости. Но когда Гилельс с лицом испуганного ребенка вышел, точнее, выбежал на эстраду и сразу, без всякого приготовления „вцепился“ в клавиши и начал извлекать из рояля звуки, все от неожиданности притихли, застыли на своих местах. С первой же ноты, не давая никому ни на мгно-

вение ослабить внимание, Гилельс вёл за собой весь зал. В каком-то музыкальном припадке публика тряслась от рукоплесканий и оваций, как только Гилельс оканчивал следующее по программе произведение. Успех выражался настолько бурно, что Гилельс сначала, недоумевая, долго и пристально всматривался в публику, потом привстал, неловко кивнул головой и поспешно, торопливыми шагами направился к выходу. В стенах этого зала, на моей памяти, не случилось ничего подобного. Гилельс вырвался вперед, перемахнув одним духом все возможные степени конкурсных наград. Фактически уже после первого тура он сделался единственным претендентом на первый приз, как утес возвышаясь над всеми остальными» (П. Коган, видный организатор концертной жизни, автор книги «Вместе с музыкантами»).

«Дело было не только в великолепном пианизме, сокрушающей виртуозности, выразительнейшей темпоритмической устойчивости, но главным образом в другом — в завораживающем характере игры, всепобеждающей волевой активности, жизнерадостном полнокровии... Раздумывая над потрясением, вызванным гилельсовским исполнением, одни полагали, что оно обусловлено ослепительной виртуозностью — достаточно вспомнить феерические пассажи, наэлектризованные бравурные цепи октав и аккордов, сходящиеся в обеих руках быстрейшие двойные терции. Другие указывали на непрерывное ритмическое биеие, живое и пластичное. Третьи рассуждали о властной воле и непрекращающемся интенсивном звуковом потоке» (Л. Баренбойм, пианист и музыковед).

Имеет смысл присовокупить к этому ещё два отзыва. Слышавший Гилельса на конкурсе Я. Флиер, по его собственным словам, испытал тогда сильнейший стресс в своей молодости и впоследствии утверждал: «Я абсолютно убеждён, что уже в 16 лет Гилельс был пианистом мирового класса». Выступление юного пианиста на том



1933, Одесса.

конкурсе позволило Г. Нейгаузу прозорливо определить важные стороны гилельсовского таланта: *«Все, слышавшие его тогда, поняли сразу, что перед ними совершенно исключительное виртуозное дарование. Сила, блеск, темперамент, стихийная напористость ритма, мощь и теплота звука не могли не паразитить каждого».*

Именно так! Долгое время в Гилельсе поражала прежде всего исключительная виртуозность. Он словно самой своей природой был предназначен для рояля, потому столь настойчиво отмечалась идеальная приспособленность его мы-

шечно-пальцевого аппарата к фортепианной игре. Технических трудностей для него как бы не существовало. Вероятно, свою роль в этом сыграла и та механическая «муштра», через которую он прошел в детские годы под надзором своего первого педагога Я. И. Ткача. В безупречном виртуозном мастерстве Гилельса поначалу основное внимание обращал на себя яркий артистический блеск, связанный в первую очередь с неотразимым brillante пассажей и ослепительностью красочных звуковых каскадов. Но затем в качестве сугубо индивидуального свойства слух

начинал выделять редкую полновесность звучания и особую цепкость крупной техники — аккордовую массу пианист прочно держит в руках, делая её компактной, ёмкой, нераздельной. Эта «львиная хватка» вкуче с «крепким, стальным ударом» и «ошеломляющим напором» делала Гилельса «подлинным атлетом фортепиано» (приведены характерные эпитеты, которые в прессе 1930-х годов давали ему А. Альшванг, М. Гринберг, Г. Коган и др.).

На том этапе у молодого музыканта порой отмечали издержки самодовлеющей виртуозности и концертной бравуры, но обычно это перекрывалось такими замечательными качествами его пианизма, как волевая собранность и целеустремленность, интенсивнейший динамизм и неистощимое жизнелюбие, «бьющее ключом» из-под внешнего покровов суровости. Качества эти явственно резонировали лучшим сторонам «эпохи первых пятилеток» с её энергией, бодростью и энтузиазмом (нечто подобное можно было ощутить и в манере М. Юдиной того же периода). Поэтому в исполнении Гилельса нередко усматривали музыкальное олицетворение духа времени.

Теперь несколько разноплановых примеров, иллюстрирующих склонности молодого пианиста. Отточенность и роскошь его технического мастерства ярко демонстрировали такие «лакмусовы бумажки» виртуозного стиля, как «Исламей» Балакирева и «Вариации на тему Паганини» Брамса. Кипящая динамическая лава финала Второго концерта Сен-Санса с его мощным и блистательным фейерверком пассажных «синусоид» вызывает ассоциации с неудержимо мчащимся локомотивом. Второй концерт Чайковского воспринимается как пиршество звуков, через которое вдохновенно передается ликующее празднество жизни, пронизанное яркими солнечными бликами. В Первом концерте Листа находим едва ли не полный комплекс всевозможных проявлений, столь свойственных Гилельсу 1930-



Брюссель, 1938. Конкурс им. Изаи. Эмиль Гилельс, Яков Флиер, Исаак Михновский, Павел Серебряков.



х и 1940-х: горделиво-импозантный артистизм, бурное изъяснение сил, сочетание размаха, масштабности, патетической приподнятости с лирической негой, интимной доверительностью и, наконец, та искрящаяся радость бытия, которая перекликается с поэтическим лозунгом Бальмонта «Будем как солнце!»

В отличие от Марии Юдиной, Эмиль Гилельс был целиком погружён в мир музыки, почти замкнут в нём, пребывая даже в ещё более тесных рамках — в рамках собственно фортепианного исполнительства. Во всём он исходил только из самой музыки и черпал в ней бесконечно много. Разумеется, располагая не только великолепной интуицией, но и цепким природным умом. Вот одно из свидетельств. Гилельс высказывался редко, но то, что письменно зафиксировано и дошло до нас, обнаруживает несомненную глубину и пронзительность. Для примера можно привести сказанное им о своём последнем наставнике.

*«Нейгауз — одаренная и сложная натура, возбуждавшая толки и приковывавшая к себе внимание окружающих. Для многих он стал символом высокого искусства. По природе, точнее, в душе он был большим артистом (хотя пианистическое мастерство его совершенным никогда не было). Он владел литературным талантом, отшлифованным дружбой с рядом видных гуманитариев. А литературное слово, как было кем-то сказано — это сила и власть! Личность его — интересная, крупная, обладавшая даром широко обобщать увиденное и услышанное». Сказал ли кто о Нейгаузе лаконичнее и точнее?!*

Таким же вдумчивым и глубоким, точным и содержательным было и гилельсовское искусство. Поэтому не случайно важнейшую его сторону часто определяют понятием концептуализм. И в свою очередь, чрезвычайно существенная особенность этого концептуализма состояла в монолитной цельности исполнительского замысла, что базировалось на той или иной



Москва, 1933. На уроке с Бертой Рейнгалд

сквозной идее, вокруг которой пианист концентрировал всё основное в данном произведении.

В качестве стержневого момента может иногда выступать даже отдельный штрих. Скажем, в медленных частях Шестой и Двадцать шестой сонат Бетховена такая роль возложена на акценты-*sforzandi* с их несколько болезненным оттенком (в соответствии с контекстом тончайшей психологической звукописи, воспроизводимой через очень тихое, как бы полупризрачное произнесение *sotto voce*). Аналогичную функцию объединяющего стержня порой выпол-

няет чётко очерченный звуковой колорит, приобретающий совершенно определённую смысловую направленность. В Восьмой сонате Прокофьева таким смыслообразующим элементом становится создаваемое пианистом ощущение особой хрупкости и незащищённости человека, а также выдвигание на передний план сокровенного лиризма как спасительной опоры среди тревог и потрясений внешнего мира. Близкая этому мысль становится сутью интерпретации другой сонаты военных лет — Второй Шостаковича. Пианист даёт максимально углублённое истолкование



1939. Яков Флиер, Лев Оборин, Эмиль Гилельс



1946, Москва. С Дмитрием Шостаковичем

этого масштабного философского полотна: в условиях исключительной непрочности существования, после мучительных колебаний между необходимостью действовать и неотступной рефлексией выбор делается в пользу последней. Тонкая нить бытия, которая в любое мгновение может прерваться, влечёт к уходу в себя, в свой внутренний мир, к потаенной жизни духа.

Будучи способным к столь неординарным художественным решениям, Гилельс тем не менее по природе своей более тяготел в музыке к концепции преодоления — преодоления сомнений, колебаний, жизненного сумрака и душевной подавленности или лириче-

ской размягченности. Именно это сближает в его исполнении многие вещи, в том числе Сонату a-moll op.143 Шуберта и «Симфонические этюды» Шумана, где он настойчиво и целеустремленно ведёт развитие от сумрака и подавленности к утверждению воли и мужества.

И вполне естественно, что особенно притягательным с данной точки зрения оказался для пианиста Бетховен. Свойственное его музыке активное, героико-драматическое жизнеотношение порождало в исполнении Гилельса особенно интенсивный конфликтный накал, высший заряд суровой решимости и волевой собранности, а также подчеркнутую устремленность драматургического развертывания. Очень показательно в этом плане, как он выстраивает траекторию Четырнадцатой сонаты: после «плывущей» меланхолии медленной части заставляет оживать пульс в следующей части, чтобы вырваться в финале к страстному, поистине вулканическому кипению магмы жизненной борьбы.

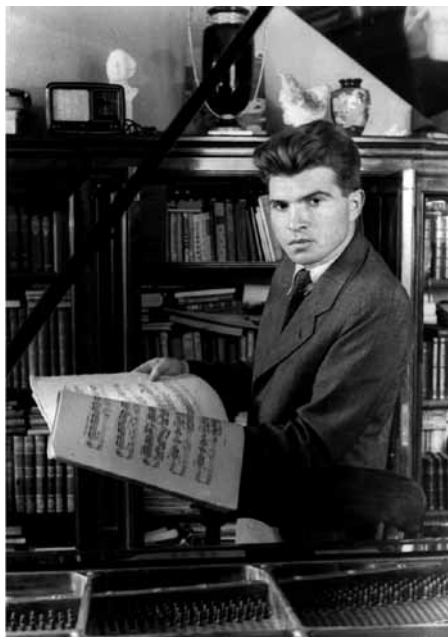
Таков Бетховен Гилельса. Вне сомнений — истинный, абсолютно убеждающий. Как в определяющем своем выражении (властный динамический натиск и гражданственный темперамент, оттеняемые контрастами величавых раздумий и проникновенной лирики), так и в «отклонениях» раннего

и позднего этапов (к примеру, моцартовская легкость и прозрачность Первого концерта и предромантизм последних сонат).

Не менее убедителен пианист и в музыке Шуберта, где он проявляет завидную чуткость к психологической светотени (II часть Сонаты D-dur op.53) и с удивительной деликатностью, тактом и очарованием умеет преподнести внешне безыскусное, непритязательное, бытовое (Музыкальный момент f-moll op. 94 № 3). Той же адекватностью покрывает исполнение произведений Листа, с их яркими сопоставлениями образов, с их симбиозом горделивой героики, блистательной бравады и волшебно-питtoresкных звучаний (например, в рапсодиях), что в поздних сочинениях дополняется импрессионистской зыбкостью, игрой тончайших переливов и ускользающих бликов («Забывший вальс» № 1).

А рядом — шумановская импульсивность, порождающая столкновение порывистой энергии и отстранений в глубокую задумчивость (в числе исполнительских открытий Гилельса — цикл «Nachtstuecke», что приблизительно можно перевести, как «Ночные пьесы»), шопеновское сочетание фресково-репрезентативного grandioso с изысканно-утонченным аристократизмом (полонезы), свойственная Брамсу строгость, сосредоточенность и самоуглубленность (от Баллад op. 10 до Фантазий op. 116). В достаточной степени отмеченная адекватность исполнения касается и композиторов XX века. Допустим, у Прокофьева подчеркивается мощный динамический напор, избыточность сил, живой, непосредственный взгляд на мир — взгляд то отрочески-незамутнённый, то дерзкий, задиристый, насмешливый, и тогда необходимой становится жёсткость пианистического удара, колкая острота штриха.

Словом, очень многое можно аттестовать в духе одного парижского журнала, писавшего о грамзаписи «Лирических пьес»: «Без сомнения, Грига никогда не исполняли так хо-





рошо». То есть речь идёт о безупречном чувстве стиля, что базируется на глубоком постижении художественных особенностей исполняемой музыки. С целью максимального вживания в художественный мир композитора Гилельс обычно массу времени отводил подготовительной работе — переигрывал множество произведений какого-либо автора, прежде чем остановиться на одном и вынести его на концертную эстраду.

Относительно своей творческой лаборатории пианист отмечал: «Каждый раз, открывая первые нотные листы, решаешь задачу, стремишься понять, что думал и чувствовал автор». Именно так — играть не себя и не стремиться к оригинальности трактовки ради самой оригинальности, а с бережностью и тщательностью, но инициативно и творчески воссоздавать соответствующий композиторский стиль и соответствующую историческую эпоху, во всём исходя из конкретного музыкального материала. Как раз об этом выверенном, объективном подходе и писал Д. Шостакович: «Оригинальность и свежесть интерпретации сочетаются у Э.Г. Гилельса с глубоким проникновением в авторский замысел, с подлинным уважением к музыкальному тексту, дающему широкий простор творческой фантазии настоящего художника. Он не стремится во что бы то ни стало «переосмыслить» того или иного композитора, он стремится как можно лучше понять его, творчески сродниться с ним».

Необходимым условием отмеченной объективности стиля был и ещё один важный момент. Долгое время в этом пианисте видели главным образом ошеломляющего виртуоза, музыканта «железной» воли, «стального» звука, заражающего аудиторию звуковым буйством и могучей жизненной энергией. А он, между тем, давно уже был художником всеобъемлющего, универсального склада, в том числе и редкостным лириком, подлинным поэтом своего инструмента.

Любопытен в этом отношении рассказанный им случай из детства. Гилельс вспоминает о первом своём выступлении, которое состоялось в семилетнем возрасте, когда он вышел на публику с сонатой Моцарта. «Я кончил играть. Рояль стоял у самого окна. На дереве за окном прилетели красивые птицы. Забыв, что это эстрада, я с большим интересом стал разглядывать их. Тогда ко мне подошли и тихо предложили поскорее уйти со сцены. Я неохотно ушел, оглядываясь на окно».

Этот эпизод свидетельствует о том, что поэтичность была заложена в натуре Гилельса изначально. И сразу же ещё одно воспоминание — о своем главном педагоге, до которого прежние годы учения (у Я.И. Ткача) проходили преимущественно в нещадных экзерсисах. «Берта Михайловна сумела докопаться до моих лирических качеств. В глубине души все это у меня было, больше того — лирическая музыка вызывала у меня какую-то дрожь и даже слезы. И я любил эту дрожь и эти слезы. Только никто не должен был об этом знать. Я этого стеснялся».

Этот лиризм, который постепенно начал приоткрываться у него в ходе занятий в классе Б.М. Рейнвальд, со временем приобретал всё большую значимость. И чем



дальше, тем все ощутимее нежность, теплота согревали изнутри игру Гилельса. И всё чаще музыку в его исполнении овеивает дымка меланхолии, элегической печали. Один из зарубежных рецензентов (К. Кройцер) заметил, что в звуковом мире позднего Гилельса «всегда можно почувствовать нечто от la grande tristezza — великой грусти, как называл это чувство Данте». Это хорошо прослушивается даже в некоторых прокофьевских вещах — в Восьмой Сонате с её удивительной ретушью просветлённой опечаленности или в «Мимо-



1 мая 1940. Я. Флиер, Р. Тамаркина, Е. Гилельс, Я. Зак, Э. Гилельс





Марк Паверман,  
Эмиль Гилельс  
1950



На Международном конкурсе Королевы Елизаветы. Брюссель.  
Я. Флиер, Э. Гилельс, А. Рубинштейн

лётностях», где Гилельс настойчиво проводит мысль о хрупкости, эфемерности многого в человеческом существовании.

И пианист, являвший собой «высшую мужественность», умел воплощать и «высшую женственность». С единственной необходимой оговоркой: при всей мягкости и проникновенности — ни малейшего намёка на изнеженность и какие-либо «сантименты». Суть состояла в неизъяснимой грации, особой тонкости, в чарующем изяществе и, если можно так выразиться, деликатности исполнения. С последним из названных свойств непосредственно связан превосходно претворённый Гилельсом дух интеллигентности, что особенно ощутимо в трактовке ряда произведений рубежа XX века (таких, скажем, как «Соната-воспоминание» Метнера или «Павана» Равеля).

В «женственной» сфере гилельсовского исполнения как раз и проявляет себя с наибольшей явственностью столь присущая ему пластичность звукового строя. Ощутима она во всём: от фразировки до построения музыкальной формы в целом. И может быть, самое замечательное состояло в способности добиться эффекта «живого дыхания» музыкальной ткани. Она у этого пианиста с его удивительно чуткой агогикой

действительно живёт, дышит. Говоря о Кливлендском оркестре (дирижер Д. Сэлл), как одном из лучших коллективов своего времени, Гилельс назвал его «эластичным и дышащим» — эти слова с полным основанием следует отнести к самому пианисту. И вновь хочется сослаться на авторитет Шостаковича, который утверждал, что под пальцами Гилельса многие произведения «чудодейственно обретают трепет жизни».

Кроме того, под его пальцами рояль оказывался способным к подлинному *bel canto*. Не только в смысле певучести, но и в плане гибкости, ровности звукоизвлечения, а также особой округлости тона и его внутренней весомости (в искусстве вокала это называют опёртостью дыхания). И наконец, «прекрасное пение» означало самое главное — красоту звука, что стало колоссальным творческим достижением Гилельса.

В свое время он задавался мучившим его вопросом и в конце концов нашёл ответ на него. «На концертах некоторых пианистов с замечательной, непогрешимой техникой, тонким интеллектом, владеющих огромным репертуаром и всеми прочими артистическими аксессуарами, я не испытывал истинного художественного наслаждения. Почему? Опыт подсказал: игра может увлечь, вос-

хитить, покорить, но она никогда не дойдёт до сердца, если не будет пронизана стремлением к звуковой красоте. Только тот станет истинным художником, кто разовьет в себе чувствительность к красоте каждого отдельного звука и всей звуковой картины».

Гилельс с молодых лет неустанно, кропотливо работал над качеством звука, шлифовал его, добиваясь ювелирной отделанности и того неповторимого обаяния, о котором Г. Нейгауз уже в середине 1940-х годов мог сказать так: «Что же покоряет слушателя в игре Гилельса? Прежде всего его изумительный, «золотой» звук — полный, насыщенный, тёплый и глубокий. Его грандиозные технические данные именно потому так неотразимо действуют, что всё, что бы он ни делал, пронизано звуковой красотой. Ему поистине известно, что музыка есть прежде всего искусство звука».

С точки зрения первостепенной важности отмеченного здесь качества показательным, что последний педагог Гилельса многократно варьировал эту мысль. «Я почти не знаю пианиста, у которого были бы такая красота, мощь, полнота, отточенность, «переливчатость», такое обаяние звука, как у Гилельса»; «Я с трудом назову другого пианиста, в звуке которого было бы столько червонного золота 96-й



1966. С М. Дихтером и Г. Соколовым



1966, Эдинбургский фестиваль, с Дж. Барбиролли

пробы, того «благородного металла», который мы слышим в голосе величайших певцов — Карузо, Джульи, Шаляпина».

Красота звука у Гилельса наиболее очевидна в особых ракурсах фортепианной палитры. Это и серебристый бисер летуче-искрящихся пассажей, и сверкающая «филигрань» кружевных фигураций, отдающих блеском перламутра, и феерия красочно-живописных звуковых гирлянд, и волшебство ускользяще-прихотливых импрессий (светящиеся изумрудом и жемчугом блики, россыпи, струения, переливы). Из многочисленных образцов в качестве примеров на этот счет можно назвать сонаты Скарлатти, Вторую венгерскую рапсодию Листа и «Кампанеллу» Листа-Бузони, скерцозные эпизоды Второго концерта Сен-Санса и Третьего концерта Рахманинова, «Игру воды» Равеля.

Но, думается, самое главное и наиболее общее свойство с точки зрения красоты звука — это удивительное туше Гилельса. Его отличало чрезвычайно бережное, нежное, «ласкающее» прикосновение к клавише. Сочетание особой деликатности с уже упоминавшейся выше внутренней силой, наполненностью, весомостью и «опёртостью» звука порождало неповторимое очарование, что находило себя в частности в обаятельнейшей

окраске мягкого, матового блеска. Посредством такого туше он воспроизводил атмосферу подчёркнутой изысканности и элегантности (концерты Шопена и его *Andante spianato*), чутко передавая внутреннюю жизнь утончённой человеческой натуры («Симфонические вариации» Франка), рисовал столь притягательный для него образ чистой, целомудренной духовной красоты (Прелюдия *h-moll* Баха-Зилоти). И надо признать, подобное удавалось пианисту уже в 1930-е годы. Чтобы убедиться в этом, достаточно прослушать архивную запись пьесы Рамо «Переключение птиц». В известной мере имитируя приемы исполнительства на клавишине и прелесть хрупкой палитры этого инструмента, он играет здесь в сугубо пастельных тонах, с поразительной грацией и прихотливостью, создавая настоящее звуковое чудо.

В репертуаре Гилельса была представлена музыка всевозможных эпох и стилей — от произведений клавесинистов до только что созданных сочинений, в ряде случаев ему посвященных. Тем не менее, в его программах безусловно главенствовало творческое наследие, составляющее самую большую традицию — от Венской классической школы (Моцарт, Бетховен) до поздней русской классики начала XX столетия (Рахманинов, Мет-

нер). И сам Гилельс стал подлинным классиком фортепианного исполнительства. В чем же состояла классичность его искусства?

Ответ на этот вопрос начинается с того основополагающего момента, что в лучших своих работах он давал высшие эталоны интерпретации (эталон из эталонов такой «классики самого высокого класса» может служить Третий концерт Бетховена — центральный по местоположению среди фортепианных концертов композитора, своего рода равнодействующая его стиля). Но это, разумеется, чисто априорное утверждение, оно требует расшифровки и аргументации.

Отмеченная эталонность во многом определялась стремлением пианиста к ясности и естественности художественного высказывания, к цельности, стройности и законченности исполнительской концепции, а также к конечной простоте того и другого. Но это была, по оценке многих исследователей, «мудрая простота», и добавим — простота благородная, что, в свою очередь, обязывало к внутренней сдержанности и уравновешенности, к выверенности и сбалансированности всего и вся. Вот почему лирическое изливание могло звучать без видимой экспрессии, даже с некоторой отстранённостью (I часть «Лунной»), а клокочущий вулкан жизненной борьбы оставался



1960, с маэстро Ю. Орманди

в «гранитных берегах» твердого самоконтроля (финал той же Сонаты).

Принцип сбалансированности распространялся на любые параметры исполнительской реализации. Выражалось это, к примеру, в органичном сочетании строгости и проникновенности, интеллектуального наполнения и эмоциональной взволнованности. Или, скажем, отнюдь не пренебрегая впечатляющими эффектами, импозантным блеском, праздничной нарядностью пианизма и всегда поддерживая свой технический аппарат в состоянии высшей готовности, Гилельс всецело подчинял подобные проявления содержательным задачам, так что остаётся только присоединиться к суждению французского критика Элен Журдан-Моранж: «Его великолепная интенсивность, его необыкновенная техника — все это поставлено на службу мысли».

Подобные сопоставления можно продолжать и продолжать. Вот ещё некоторые преломления гилельсовской соразмерности. Этого исключительно яркого солиста-виртуоза отличало вместе с тем безупречное чувство ансамбля, и он безоговорочно уходил в тень там, где в полную силу должен был прозвучать оркестр (знавшие Эмиля Григорь-

евича вспоминали, что на подготовительных стадиях он много играл со вторым роялем, часто как бы забывая о себе и внимательно вслушиваясь в предполагаемые голоса предстоящего совместного музицирования с оркестром).

Или такая особенность: в его трактовке различных стилей заметно стремление к определённой равнодействующей, своего рода «золотой середине». Он корректно, еле приметно романтизировал классику и «классицизировал» опусы романтического плана, музыку прошлых эпох насыщал импульсами современности, а произведения композиторов XX века «подпитывал» качествами, идущими от высоких традиций, смягчая излишнюю жёсткость, скрадывая демонстративную резкость и угловатость контура (в этом отношении показательно исполнение Второй сонаты Прокофьева).

Присущая ему благородная сдержанность ощутима во всём. Даже в самом грандиозном forte мы никогда не услышим у Гилельса форсированного звучания. И точно так же отмеченная выше нежность прикосновения к клавише не имеет ничего общего с аффектацией или сентиментальной окрашенностью. А тонкость, изящество, грация бесконечно далеки от наро-

читого изыска или какой-либо манерности. То есть ни малейшего нажима, никаких излишеств и «перехлёстов». Это в высшей степени присущее пианисту чувство меры как раз и служило утверждению исполнительской объективности как гаранта и неперемennого спутника классичности.

Классическому совершенству исполнительских работ Гилельса способствовала поразительная отточённость звукового рельефа. «Я всегда стремился к тому, чтобы выговаривать все ноты» — так предельно просто выразил он одно из базисных оснований своей «технологии». Полнейшая отчётливость пианистического произнесения заявляет о себе многообразно: в весомой, значимой артикуляции как единичной интонации, так и целостной фразы (причём даже в самых быстрых темпах), в особой чёткости штриха *non legato* и *staccato* и в чеканности октавной и аккордовой техники (в этом цепкость гилельсовского пианизма совершенно неотразима), в тщательно выверенном соотношении мелодической линии и фона, в безукоризненно равномерном и плавном скольжении градаций нарастания и ослабления динамики и т.д. Столь выпуклая подача материала заставляет говорить о скульптурной лепке художественного образа вплоть до таких сравнений: «В исполнении Гилельса вся I часть Восьмой сонаты Бетховена кажется словно высеченной резцом из гигантской скалы» (Д. Благой).

Высокие образцы истинно классического звука находим в гилельсовских интерпретациях музыки Моцарта. Этим звуком пианист передаёт и «олимпийскую» гармонию духа, его кристальную чистоту, и изящество чувствований с характерной для них обаятельной ретушью эстетизированности, и трепетный нерв драматических борений, и сокровенные грани внутреннего мира, в котором подчас приоткрываются трагические бездны. И во всём — ясность, прозрачность, упомянутая выше мудрая простота и неперемennая



сопричастность ощущению прекрасного (из образцов — концерты № 10 и 27, сонаты № 3 и 8, Фантазия d-moll, Шесть вариаций). Нетрудно понять, почему это исполнение встретило столь восторженную реакцию в цитадели моцартианства, австрийском Зальцбурге: «Мы давно знакомы с фортепианной музыкой Моцарта. И вот появляется такой человек, как Эмиль Гилельс, и каждому слушателю начинает казаться, что он впервые слышит её... Родина Моцарта может позавидовать такому прочтению великого композитора».

Утверждая в своём искусстве принцип классичности, Гилельс со временем и сам стал общепризнанным классиком фортепианного исполнительства. Когда-то, на исходной фазе артистического становления в его игре «господствовали черты стихийно-вулканические, яркая, эмоционально насыщенная виртуозность, звуковая красочность» (Л. Баренбойм). Позже, сохранив драгоценные импульсы юношеской поры, пианист неуклонно продвигался ко всё более сбалансированной и гармоничной манере. Анализ его огромного репертуара с не менее огромным интерпретационным пространством позволяет говорить об исключительном спектре пианистических возможностей и о способности воссоздавать в звуках любые эмоционально-смысловые миры. И потому, по справедливому замечанию И. Кайзера, он — «пианист не только для публики, он пианист и для пианистов», поскольку «нет ни одного специалиста, которому Гилельс не внушал бы восхищения».

Итак, безупречная чистота игры, законченное совершенство и блистательное мастерство (включая то, что можно определить фразой «чародей звука») в сочетании с высокой одухотворённостью и глубокой проникновенностью в самую суть исполняемой музыки. Если иметь в виду пианистов XX века, то это и многое другое из сказанного выше можно в полной мере отнести, пожалуй, только к Святославу Рихтеру. И невольно напраши-

вается целый ряд сопоставлений. Почти ровесники (Гилельс годом моложе), они с момента завершающего совершенствования в классе Г.Г. Нейгауза длительное время сопутствовали друг другу, вступая в незримое соперничество. Причём, с точки зрения хронологии обращает на себя внимание тот факт, что Гилельс постоянно опережал Рихтера на 12 лет: это и год окончания консерватории, и победа на Всесоюзном конкурсе, и начало мирового признания, и уход из жизни (свой последний концерт незадолго до смерти Эмиль Григорьевич провёл в Хельсинки 12 сентября 1985 года, Святослав Теофилович скончался в 1997-м).

К середине 1950-х годов Гилельс становится всесветно известным пианистом. Последним барьером на пути к глобальному престижу оказались Соединенные Штаты Америки, и он был первым советским музыкантом, который концертировал в этой стране (с 1955). Газета «Нью-Йорк Таймс» квалифицировала его тогда следующим образом: «Он — один из величайших пианистов наших дней». Это было вариацией на реплику дирижера Ю. Орманди, с которым артист выступал в том турне: «Гилельс — один из величайших пианистов, которых мне когда-либо приходилось слышать». С тех пор его постоянно именуют гениальным, великим. И кстати, основания для подобных эпитетов давали и определённые свойства исполнительского стиля пианиста — способность создать посредством звуков впечатлительное необычайной мощи, эпической грандиозности, величественности (для конкретизации можно указать на его выдающиеся работы в жанре фортепианного концерта — имеются в виду все концерты Бетховена и все концерты Чайковского).

Этой масштабностью отличалась и сама жизнь Гилельса-концертанта. Пусть небольшой иллюстрацией размаха его творческой деятельности послужит график выступлений в первые месяцы 1960 года. Январь: 3 и 4 — Нью-Йорк; 5 — Уайт-Плей; 10 — Нью-Йорк; 11 — Филадель-



фия; 14 — Вашингтон; 18, 22 и 27 — Нью-Йорк; 30 — Чикаго. Февраль: 2 — Миннеаполис; 5 — Кливленд; 7 — Детройт; 9 — Торонто; 10 — Монреаль; 14 — Филадельфия; 17 — Лос-Анджелес; 21 — Сан-Франциско; 26 — Нью-Йорк; 28 — Бостон. Март: 6 — Париж; 25, 26 и 27 — Минск; 31 — Рязань. Апрель: 3 и 5 — Воронеж; 11 и 12 — Ленинград; 21 — Москва; 24 — Рязань. Май: 3 и 4 — Ленинград.

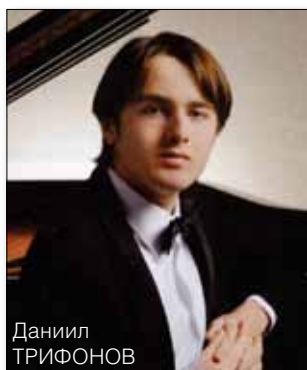
Но это, так сказать, количество. Однако, как известно, количество сопровождалось у Гилельса самым отменным качеством. В данном отношении предельно высокой аттестацией достигнутого пианистом можно считать «частное» признание такого выдающегося музыканта, как Вэн Клайберн. Сделано оно под впечатлением от исполнения транскрипции музыки Стравинского к балету «Петрушка»: «Я давно мечтал сыграть „Петрушку“ Стравинского, начал разучивать и вот услышал Эмиля Гилельса. Он играл „Петрушку“ так, что, придя домой, я закрыл ноты и больше никогда не брался за них — что я могу сказать после того, что уже сказано Гилельсом!...» ■

Использованы фотографии из архива Фонда им. Э. Гилельса ([www.emilgilelsfoundation.de](http://www.emilgilelsfoundation.de))



## Чемпионы клавиатуры

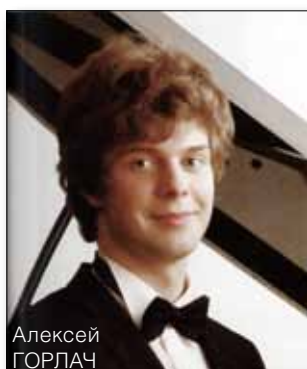
Известный британский музыкальный критик Майкл Чёрч представляет рейтинг молодых пианистов, которые, по его мнению, «могут стать "Ушидами" и "Поллини" завтрашнего дня». Свою «великолепную восьмёрку» автор скомпоновал, опираясь, в основном, на лондонский концертный сезон и, конечно же, записи.



Даниил ТРИФОНОВ

### Даниил ТРИФОНОВ (21)

Абсолютно сложившийся поэт фортепиано. Среди его кумиров — Игнац Фридман, Дину Липатти, Иосиф Гофман и Артур Шнабель; все они происходят из мира, весьма далёкого от современного. На вопрос о том, что общего между этими пианистами, Трифонов отвечает: «Одухотворённость, глубина интерпретации и высочайший вкус». Высокие идеалы, но этот скромный молодой музыкант уже живёт согласно им.



Алексей ГОРЛАЧ

### Алексей ГОРЛАЧ (24)

Ещё один молодой человек, чей артистический образ полностью сформировался. В сольных программах его контроль над звуком абсолютно изыскан, чувствуется «калибровка» звуковой палитры до мельчайших деталей. А недавно изданный CD с концертами Бетховена (с Симфоническим оркестром Баварского радио) показывает Горлача как яркого представителя большого концертного стиля.



Бехзод АБДУРАИМОВ

### Бехзод АБДУРАИМОВ (22)

Его руки скользят по клавишам быстрее, чем это может отметить глаз; его корпус почти всегда приподнят в возбуждении. Он соединяет необузданную радость творчества и удивительный технический контроль. Теперь всё зависит от одного жизненно важного фактора: зрелости.

### Бенджамин ГРОССВЕНОР (20)

Его непринуждённость на сцене приятна и для глаз, и для уха. Его артистичность базируется на выдающейся технической оснащённости, и, если его развитие пойдет тем же путём и с той же интенсивностью, как до сих пор, впереди — горизонт без границ.

Бенджамин  
ГРОССВЕНОРХатия  
БУНИАТИШВИЛИЭлис Сара  
ОТТЮя  
ВАНГБертран  
ШАМАЮ

### Хатия БУНИАТИШВИЛИ (24)

Её дебютный CD из произведений Листа разделил критиков на два лагеря. Одни восхищались огнём и красотой концепции, другие отмечали некоторую беспорядочность замысла и темпы на грани фола. На мой взгляд, благодаря силе музыкальной индивидуальности и безграничному воображению, эта молодая пианистка может стать весомой фигурой в музыкальном мире.

### Элис Сара ОТТ (24)

Её первая запись — Трансцендентные этюды Листа — являла собой удивительное сочетание мощи, точности и поэтики; вторая — вальсы Шопена — глубоко отражала тонкие замыслы композитора. Но в последние два года Отт попала в руки профессиональных имиджмейкеров, которые представляют теперь «босую пианистку», выходящую на сцену в образе юной девственницы. Что-то случилось и с её музыкой: Бетховен эмоционально опустошился, Шопен стал своенравным, а Лист потерял какие-либо индивидуальные признаки. Возможно, это временное явление, ибо пианистка обладает слишком ярко выраженной музыкальностью.

### Юя ВАНГ (25)

На Олимпийских играх по клавирной виртуозности она, без сомнения, получила бы золотую медаль. Она не терпит, когда критики называют её китайской пианисткой: годы учёбы в Канаде придали исполнительнице «западный блеск». Но происхождение всегда слышно в её интерпретациях. Последние записи показывают, что Ванг может поэтично исполнять Скрябина и Рахманинова, но не всегда понятно: зачем эти престижистские скорости? Океан музыки требует от исполнителя мудрости, которой пианистка пока не обладает.

### Бертран ШАМАЮ (30)

Этот француз сделал имя на сочинениях Листа. От виртуозности захватывает дух, при этом он разворачивает музыкальные картины во всём их образном великолепии. Запись полного цикла «Годы странствий» демонстрирует, как восхитительно открывать «миры внутри миров», пользуясь деликатным туше и поющим звуком.

«Ars longa, vita brevis — эта поговорка не всегда верна, ибо жизнь может оказаться очень долгой. Альфред Брендель наставлял своих протеже так: надо методично планировать свою карьеру, развитие должно быть строго поступенным. Феерический взлёт в отрочестве не является гарантией будущего величия (единственным исключением из этого правила является, пожалуй, только Евгений Кисин). В нашем списке молодых артистов — те, кто заботятся не о сиюминутной славе, а именно о грядущих великих свершениях на поприще фортепианного искусства».

Майкл ЧЁРЧ — музыкальный критик газеты «Independent», этномузыколог. Автор множества репортажей о традиционной музыке всех континентов на «BBC World Service», для «BBC Music Magazine» и «The Scotsman». В течение 15 лет он совмещал должности телевизионного критика в «The Times» и литературного редактора в «Times Educational Supplement». Редактор отдела искусств газеты «The Independent on Sunday».





**Андрей Будяковский.  
Ференц ЛИСТ.  
Пианист. Педагог.  
«Композитор–Санкт-Петербург», 2012. 124 с., ил., нот.**

В жизни рецензента бывают редкие моменты счастья, когда книга обращается прямо к сердцу, когда эмоция берёт верх над критическим разумом. Один из таких моментов случился 3 года назад; мне посчастливилось рассказать читателям о труде Андрея Будяковского, посвящённом П.И. Чайковскому. Ученик Б. Асафьева и Р. Грубера, доцент кафедры истории музыки Ленинградской консерватории Андрей Будяковский (1905–1941) за свою недолгую жизнь оставил яркий след и в науке, и в душах, в памяти знавших его. Блестящий музыкальный просветитель (лектор Концертного бюро Ленинградской филармонии), он прочел более 1000 вступительных слов в разных городах и концертных залах СССР.

В рецензии на диологию о П.И. Чайковском я с удовольствием отмечал, что труд Будяковского, во многом, свежее и подлиннее, чем многие последующие книги о композиторе. Предлагаемое исследование пианизма и принципов фортепианной педагогики Ференца Листа — ещё одно свидетельство музыковедческого и писательского таланта автора. Это талант превосходит обстоятельства времени — сталинской эпохи, когда живое творчество мучительно пробивалось сквозь стену жёстких идеологических схем.

А. Будяковский умер в блокадном Ленинграде, а его книга впервые вышла в 1986 году (Л., «Музыка»). Во вступительной статье д-ра иск., проф. Ленинградской консерватории Леонида Гаккеля читаем: «Книга актуальна, как актуальны... музыкально-исторические труды Б.В. Асафьева, И.И. Соллертинского, Р.И. Грубера, А.А. Альшванга. Популяризаторская музыковедческая литература — имею в виду именно ее — сегодня... не утратила... ни содержательности, ни литературного блеска, и при этом глубина и тонкость суждений стали особенно заметны, ибо суждения проверены временем».

Еще через четверть века мнение одного из авторитетнейших историков фортепианного искусства представляется совершенно справедливым. В книге А. Будяковского изящно сплетены две модели — популярный биографический очерк и специализированное исследование. Первая глава — «Формирование творческой личности художника-исполнителя» — по существу, скетч биографии композитора через призму его исполнительской деятельности. Вторая и третья — «Творческий метод музыкального исполнения Листа» и «Наследие листовского пианизма» — акценты на избранной проблематике.

Сравнительно небольшое исследование отличает концентрированность, чёткость мысли и солидная научная база (она сделала бы честь любой масштабной монографии). А. Будяковский привлекает разнообразные первоисточники: в их числе как эпистолярное наследие Листа, свидетельства его современников, газетные и журнальные отклики, так и монографии; как прижизненные издания, так и «свежие» публикации. Однако дело не только в самих цитатах, но и в их слитности, неразрывном единстве с оригинальным текстом.

По сравнению с изданием 1986 года, в нынешнем добавлено приложение, подготовленное дочерью музыковеда, Еленой Будяковской. В нем 2 документа, и оба связаны с именем одной из любимых учениц Листа Веры Тимановой (1855–1942). В 1936 году, к 125-ле-

тию со дня рождения Листа, Ленинградская филармония провела цикл концертов и организовала выставку, посвященную его жизни и творчеству. По просьбе художественного руководителя филармонии А. Оссовского А. Будяковский взял интервью у Веры Викторовны Тимановой; она также передала выставке сохранившиеся у неё иконографические материалы. В настоящем издании воспроизводится текст беседы, а также письмо Тимановой Оссовскому, в котором пианистка рассказывает о последней болезни и смерти своего учителя. Оба документа — ценнейшие памятники эпохи, огромный вклад в источниковедческую лиистиану.

**Из воспоминаний В. Тимановой**

*«Расскажу один случай. Раз я приехала из Бадена на симфонический концерт. Лист мне и говорит: «Могу я вас просить исполнить одно поручение?» Я говорю: «Счастлива бесконечно, в чем дело?» На это Лист мне ответил: «Я курю один сорт сигар, которые выписываю из Висбадена. Не можете ли вы привезти мне сотню сигар?» Я, конечно, рада, что смогу привезти ему сотню сигар в подарок. Он, очевидно, заметил это по моей физиономии и говорит, грозя пальцем: «Нет, только на мои деньги, я их честно заработал». Дал мне адрес, я купила сигары и спрашиваю хозяина магазина, нет ли у него красивой шкатулки, я хочу подарить эти сигары Листу. «Ах, доктору Листу! Сейчас, у меня есть», — говорит и приносит очень интересную шкатулку с выдвигаемыми ящичками, по тогдашним ценам даже дорогую. В эту шкатулку я уложила сигары [в ящик] и закрыла его. Тогда хозяйка мне говорит: «А теперь откройте его», — а сам смеется. Я выдвинула ящичек еще раз, и представьте, он оказался пустым! В этой шкатулке был какой-то секрет. А у Листа был лакей, который жил у него уже много лет и обворовывал его самым беспощадным образом, в частности разделял и вкус Листа насчет сигар. Когда я привезла эту шкатулку Листу, надо было видеть его восторг! Это была прямо детская радость».* ■



**Любовь ТИМОФЕЕВА.**  
**Симфония моей жизни.**  
**М., «Буки Веди», 2012.**  
**256 с., ил. Тираж 300 экз.**

Обладатель III премии Международного конкурса в Монреале (1968), Гран-при Международного конкурса имени Жака Тибо и Маргерит Лонг в Париже (1969), народный артист России Любовь Тимофеева относится к числу пианистов, которых можно не любить, но нельзя не уважать. Пожалуй, она — не моего романа героиня. Перефразируя известные слова Чайковского о Мендельсоне (хотя и не согласен с ними), её очерченная музыкальная индивидуальность бледнеет перед сиянием таких гениев, как... (имена добавьте сами), но высоко выдаётся из толпы музыкантов-ремесленников. Вероятно, у этого исполнителя мы не найдём подлинных открытий, высот или глубин, но обнаружим естественность и легкость пианизма, культуру, воспитанную великими педагогами, Анной Артоблевской и Яковом Заком.

Мемуары Любви Тимофеевой во многом напоминают её исполнительское творчество. В их оценке едва ли не определяющим станет опыт читателя. Если вам никогда не попадались воспоминания артиста «родом из СССР», пережившего экономический, политический и культурный разлом эпох, гибель огромной страны, — приятный вечер за книгой обеспечен. Но если вы уже читали нечто

подобное (а мемуарами мы сегодня не голодны), повествование Тимофеевой может показаться слишком знакомым. Детство и учёба в Центральной музыкальной школе; Московская консерватория, со всеми её плюсами и минусами (прежде всего, со специфическим моральным климатом); жизнь советского артиста (по известной поговорке, временами она «тяжела и неказиста»); партийный и чекистский контроль, правительственные концерты — набор хорошо знакомых «кубиков», из которых строятся многие жизнеописания.

На этом ровном фоне выделяются несколько эпизодов, ради которых стоит читать всё остальное. Во-первых, злополучное партийное собрание в Московской консерватории, которое свело в могилу профессора Якова Зака. В изложении непосредственного свидетеля возникает картина аутодафе, напоминающего процессы Святой Инквизиции и, понятное дело, судилища («собрания композиторов и музыковедов») 1948 года. Во-вторых, глава, посвященная Евгению Фёдоровичу Светланову, — одни из лучших воспоминаний о Маэстро из тех, что мне приходилось читать. И, конечно, в-третьих, — рассуждения красивой женщины о мужчинах в её жизни и мужчинах-музыкантах. В наши дни физическая привлекательность артистки (равно певицы или инструменталистки) является непременным (а часто, увы, — единственным!) условием хорошей раскрутки и карьеры. В советские годы эта самая сексуальность скорее мешала, чем помогала; как именно мешала — читайте в книге. Так вот, главы «Мужчины-поклонники», «Мужчины-музыканты» и ряд очерков о мужьях (все они пронумерованы!) украсили бы страницы специализированных женских журналов. При этом Любовь Тимофеева нашла меру такта и откровенности: подробности хватают, но нет ни полоскания грязного белья, ни сведения счетов со своим или чужим прошлым.

К сожалению, красиво изданная книга изобилует редакторскими и корректорскими ошибками и неточностями; подобно фальшивым нотам, они несколько портят впечатление от «концерта».

### Из книги «Симфония моей жизни»

#### I.

*«Евгений Фёдорович [Светланов] умел поднять настроение и подбодрить перед концертом. Как-то, ещё в Испании, после двенадцатичасового переезда на автобусе мы прибыли в концертный зал. Едва успев принять душ, я в состоянии легкого головокружения отправилась на сцену. Встретив меня за кулисами в открытом платье [видимо, следует читать, что в открытом платье была пианистка, а не дирижёр! — М. С.], Евгений Фёдорович поинтересовался, не холодно ли мне. Я ответила, что мне теперь ни жарко, ни холодно, мне теперь всё равно. «Так это же как раз то, что нужно для исполнения данного произведения», — рассмеялся он. После этих слов мне сразу стало лучше. В Нью-Йорке, выступая в Линкольн-центре, я очень волновалась, чем несказанно удивила Светланова. «Подумаешь, Нью-Йорк, — пожал он плечами. — Здесь всё, как в Одессе, только хуже». Волнения как не бывало».*

#### II.

*«Мне видится мало истинно мужского в музыкантах, которые, приоткрыв ротик, «хлопочут лицом» на сцене или размахивают ручками, подобно крыльям ветряной мельницы. Думаю, они и сами это понимают, иначе чего бы им, при их далеко не атлетическом телосложении, рассказывать о своих успехах на боксерских рингах или, того забавнее, на любовном поприще, о чём настоящие мужчины предпочитают молчать. Такие беседы они ведут обычно с людьми, далёкими от искусства, или в кругу экзальтированных поклонниц, которые любым сказкам рады — был бы их кумир рядом».* ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**



## Бехзод АБДУРАИМОВ Сен-Санс, Прокофьев, Лист | Decca Classics

В дебютный диск молодого пианиста вошли сочинения Листа, Сен-Санса и Прокофьева, чья Шестая соната стала центром программы. Выход диска — лишь одно из крупных событий, которыми был полон для Бехзода последний год: он впервые выступил с симфоническими оркестрами Токио, Канзас-Сити, Атланты, Монте-Карло, Сингапура. Сыграл с Английским камерным оркестром, съездил в турне по Австралии с Сиднейским симфоническим. Плюс сольные концерты в Лондоне, Милане, Сиднее, Мельбурне, Брисбене и Гонконге, не говоря уже об апрельском дебюте в Альберт-холле с Первым концертом Чайковского.

Поворотным пунктом для артиста стал 2009 год, когда он одержал победу на Лондонском Международном конкурсе пианистов: «золотом» артист обязан своей интерпретации Третьего концерта Прокофьева, покоровшей жюри. За этим немедленно последовали приглашения выступить с двумя великими британскими коллективами — Лондонским и Королевским филармоническими оркестрами, с которыми Абдураимов сыграл, соответственно, Второй концерт Сен-Санса и Первый Чайковского. В 2010 году состоялся триумфальный дебют пианиста в прославленном Уигмор-холле в Лондоне.

К столь впечатляющему успеху Абдураимов пришел в 18 лет —

он родился в 1990 году в Ташкенте. В пятилетнем возрасте начал заниматься музыкой, в 6 лет поступил в Республиканский специализированный музыкальный академический лицей имени Успенского — своего рода ЦМШ Узбекистана. Его педагогом стала Тамара Афанасьевна Попович, заслуженный учитель Республики. В 8 лет Абдураимов дебютировал на сцене с Национальным симфоническим оркестром Узбекистана, в последующие годы выступал в России, Италии и США. В 2008 выиграл Международный конкурс в Корпус-Кристи (США, Техас). В настоящее время получает образование в Международном центре музыки Park University (США), где его педагогом является Станислав Юденич, также родившийся в Ташкенте и в 2001 победивший на Международном конкурсе пианистов Вэна Клайберна.

Тесное сотрудничество связывает Абдураимова с Сиднейским симфоническим оркестром и его главным дирижёром Владимиром Ашкенази; помимо упомянутого австралийского турне, совместные выступления пианиста и коллектива прошли в Китае и Куала-Лумпуре, а также на Музыкальном фестивале в Бремене. Абдураимов играл также под управлением Шарля Дюгтуа, Александра Лазарева, Яна-Паскаля Тортелье, Василия Петренко, Пинхаса Цукермана, Майкла Кристи, Кшиштофа Урбанского, Майк-

ла Стерна и других дирижеров международного уровня.

В 2011 Абдураимов стал эксклюзивным артистом «Decca Classics». В первый сольный диск пианиста вошли «Пляска смерти» Сен-Санса, «Наваждение» и Шестая соната Прокофьева, а также фрагменты цикла «Поэтические и религиозные гармонии» и «Мефисто-вальс» № 1 Листа. Диск получил высокую оценку международной критики. «Его трактовка Шестой сонаты Прокофьева полна одновременно юношеского пыла и зрелости, еще более очевидной в задумчивой пьесе Листа» (Э. Гилл, «Independent»). «Абдураимов — поразительный молодой пианист, наделенный исключительными техническими возможностями. Его музыкальная индивидуальность и чуткость — качества, хорошо заметные на протяжении всего диска» (Дж. Норрис, «The Daily Telegraph»). Это лишь немногие из единодушных отзывов музыкальной критики по всему миру.

Гастрольный план пианиста уже расписан по меньшей мере на год вперед. В новом сезоне его ждут выступления в Лондоне, Милане, Гамбурге, Берлине, Дюссельдорфе, Ванкувере, Равинии, Нью-Йорке, Индианаполисе, Стамбуле, Афинах. Абдураимов дебютирует с Оркестром Национальной академии Санта Чечилия, Королевским Ливерпульским филармоническим, Мюнхенским симфоническим и рядом других оркестров. **18 мая 2013 года Абдураимов выступит в Москве, в Концертном зале имени Чайковского** (абонемент «Новое поколение мировых звезд»). В сопровождении Госоркестра и маэстро Михаила Агреста он исполнит Второй концерт Сен-Санса, один из коронных номеров своего репертуара. ■



## Лоренс Блинов Музыка для фортепиано Фёдор АМИРОВ | JMR

Лоренс Иванович Блинов — разносторонняя личность: композитор, поэт, философ, педагог, искусствовед, эссеист. Родился в 1936 году в Казани, в 1966 году окончил Казанскую государственную консерваторию, тремя годами позже был принят в Союз композит-



торов России. С 1997 — доктор философии, с 1998 — академик Всемирной академии наук, изящных искусств и культуры, с 2000 — действительный член Международной академии «Информация, связь, управление в технике, природе, обществе». Участник многочисленных музыкальных и литературных проектов, автор нескольких поэтических сборников и ряда переводов стихотворений Федерико Гарсиа Лорки, Райнера Марии Рильке, чешских и татарских поэтов.

При столь широком круге интересов легко представить себе их носителя графоманом. Тем радостнее убедиться в том, что это отнюдь не так. «Музыка для меня, равно как и Поэзия,— увеличительное стекло, сквозь которое я пытаюсь разглядеть жизнь Мгновения, несущего в себе всю неизмеримость и драгоценность нашей жизни». Для Лоренса Блинова это не пустые слова: диск его фортепианной музыки, записанный Федором Амировым, неровен, однако в лучших номерах — ни одной случайной ноты.

Пожалуй, лишь трехчастная Соната (1977) с 18-минутным Largo кажется рыхлой и затянутой — она завершает альбом. Открывают же его «Рассказы о Русской Песне» (1994) — три короткие, раздумчивые пьесы, где наряду с образами русского фольклора нет-нет да промелькнут то «Искусство фуги» Баха, то «Чай для двоих».

Центр программы — «**Фортепианные реминисценции в трех тетрадах**»: три цикла миниатюр от 14 секунд до 5 минут длиной. В этих пьесах нет практически ничего лишнего: название — «реминисценции» — предупреждает о том, что музыка может показаться знакомой, однако к прямым цитатам или аллюзиям автор практически не прибегает. Лишь изредка почудится что-то похожее на «Хорошо темперированный клавир» или на «Петрушку», как бы это ни было неожиданно в пьесе с названием «Северная баллада». Композитор абсолютно свободен в обращении с формой, если не сказать — не думает

о ней: мчится вперед, когда его не берет вдохновение, и не боится долгих пауз, когда пора перевести дыхание, остановиться и оглянуться. Именно такой оглядкой на судьбу фортепиано в разные эпохи и является этот цикл; он блестяще исполнен Фёдором Амировым, для которого музыка наших современников, похоже, стала призванием.

Диск фортепианной музыки Блинова входит в двойной альбом его сочинений; на втором диске звучат «Духовные песнопения», Партита для органа, «Флорентийские витражи» для флейты, клавесина и струнных, а также другие произведения. Помимо того, что технически диск неважно записан, представленные на нем опусы кажутся по меньшей мере эклектичными. На их фоне особенно выигранно выглядят фортепианные сочинения Блинова, его конек. По крайней мере, в рамках «Антологии фортепианной музыки русских и советских композиторов», о которой «PianoФорум» писал в № 1 (9), 2012, они звучали бы более чем естественно. ■



## Брамс | Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Анна МАЛИКОВА Дуйсбургский Филармонический оркестр Acousence Classics

Анна Маликова родилась в Ташкенте в семье музыкантов, в 14 лет приехала в Москву, закончила ЦМШ и Московскую консерваторию у профессора Льва Наумова. Наумов называл Маликову «одной из немногих женщин, кому удалось стать настоящим пианистом». Интернациональное признание Маликова получила после победы на конкурсе ARD в Мюнхене в 1993 году. А незадолго до этого стала лауреатом трёх международных соревнований: конкурсов Королевы Сони в Осло (1988), имени Шопена в Варшаве (1990) и в Сиднее (1992). В это же время пианистка начала активную концертную жизнь. Помимо государств

постсоветского пространства, выступает в странах Европы, Центральной и Восточной Азии, Южной Америки, Японии, Китае, Корее.

В репертуаре Маликовой десятки фортепианных концертов. Пианистка также активно исполняет камерную музыку. С 2001 года регулярно дает мастер-классы и участвует в жюри международных конкурсов, среди которых конкурс имени Шопена и конкурс имени Святослава Рихтера (Россия), конкурс имени В. да Мотта (Португалия), Европейский конкурс пианистов (Франция), конкурс имени М. Кэналс (Испания) и многие другие. Помимо концертной и педагогической деятель-

ности, Маликова много и успешно записывается. Российская компания «Classical Records» выпустила девять её CD, на лейбле «Audite» вышел двойной альбом со всеми фортепианными концертами Сен-Санса, а для фирмы «FARAO classics» пианистка подготовила программу, посвящённую Чайковскому (эта работа Маликовой подробно освещалась в «PianoФорум» № 3, 2010).

Насколько удачным был предыдущий альбом Маликовой, настолько неровен новый. Программа из «Детского альбома» и двух балетных сюит Чайковского в транскрипциях Михаила Плетнева оказалась глубокой, продуманной работой и по замыслу, и по воплощению. Едва ли Маликова приложила меньше сил для подготовки Второго концерта Брамса, в котором она по-прежнему звучит как пианистка европейского класса, однако игру аккомпанирующего ей Дуйсбургского Филармонического оркестра столь же высоко оценить невозможно. Хотя коллектив не столь известен,

как, например, его берлинские или мюнхенские коллеги, у него богатая история: основан в 1877 году, впервые в Германии представил Девятую симфонию Брукнера, исполнил «Смерть и просветление» Рихарда Штрауса под управлением автора. За пультом оркестра стояли Макс Регер и Ханс Пфицнер, Бруно Вальтер и Ойген Йохум, Пауль Хиндемит и Карлос Клайбер, а из наших современников — Александр Лазарев, Кристиан Тилеман, Тон Коопман и Фабио Луизи.

Всё сказанное не мешает именно оркестру под управлением Джонатана Дарлингтона влить в эту «живую» запись ложку дёгтя. Соло валторны, открывающее концерт, звучит кристально чисто и настраивает на ожидание чудес, однако, когда эту же тему повторяет оркестр (начиная с отметки 1.45), он звучит грубовато и отнюдь не с идеальной синхронностью. То же самое повторяется во второй части, где иной раз «выстреливают» слабые доли и акценты делаются в самых неожиданных моментах. Бо-

лее удачны третья часть с великолепным соло виолончели и финал, где оркестру и пианистке наконец удаётся совпасть в темпах, интонациях, настроении. Но общее впечатление существенно портят первые две части, и поэтому гениальный Второй концерт лучше послушать в другом исполнении, а Анну Маликову — в какой-либо иной записи из её богатой дискографии. ■

**Материалы рубрики подготовил  
Илья ОВЧИННИКОВ**

**Alink - Argerich Foundation\***

*Piano Competitions Worldwide*

\* founded November 1999  
by Gustav Alink and Martha Argerich

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

competition results & photos  
news & rumours  
announcements

annual AAF catalogue

# В поисках Горовица XXI века

**В** июне 2012 в Киеве состоялся очередной, IX Международный конкурс молодых пианистов памяти Владимира Горовица. Победителем в старшей группе стал аспирант Московской консерватории Александр Синчук, II премию получил аспирант РАМ им. Гнесиных Николай Медведев. В средней группе четыре из шести премий уехали в Россию. Об особенностях и результатах конкурса рассказал Президент Международного благотворительного фонда конкурса Владимира Горовица, генеральный директор конкурса Юрий ЗИЛЬБЕРМАН.



— В этом году конкурс прошёл уже в девятый раз. Какие изменения наблюдаются от конкурса к конкурсу, есть ли заметные отличия нынешнего состязания от предыдущих?

— Нашему конкурсу 17 лет — возраст довольно солидный. Начинался он как юношеский, в котором было всего два тура. Ко второму конкурсу добавили старшую группу и оркестровый тур. К третьему — расширили возрастные рамки (от 9 до 33 лет). Тогда же подали заявку во Всемирную федерацию (приняты были лишь в 2004), в 2000 стали членами Европейской ассоциации молодежных конкурсов. К «большому» конкурсу добавили «Горовиц-Дебют», в котором нижняя планка возраста не была обозначена, а верхняя составляет 14 лет. Таким образом, стали проследивать судьбу каждо-

го малыша, который мелькнул на «Дебюте». Кстати, в конкурсе-2012 в старшей группе участвовали 5 лауреатов «Дебюта». Требования времени заставили учредить свой фестиваль, чтобы дать возможность и своим лауреатам выступать с концертами, и лауреатам различных мировых конкурсов, с которыми договаривались об «обменных» концертах. Так и обрастали различными культурными акциями (от конкурса — к концертам, детским конкурсам, фестивалям, изданиям книг о Горовице, научным конференциям и т.п.).

Если говорить об отличиях IX конкурса от предшествующих, то, в первую очередь, нужно сказать, что отбор был очень требовательным. Участвовали всего 59 пианистов в средней и старшей группах. Может быть, поэтому общий уровень конкурсантов был значительно выше, чем раньше. Пожалуй, мне конкурс запомнился ещё и тем, что удалось прослушать почти всех, что обычно практически невозможно из-за организационных проблем, стоящих перед Дирекцией.

— Каких принципов придерживается Дирекция конкурса при выборе членов жюри?

— Мы стараемся выполнять требования Европейской и Всемирной федераций конкурсов. Во-первых, член жюри может быть таковым не более трех раз подряд. Во-вторых, не более трех представителей от одной страны. Кроме того, два члена жюри не могут быть из одного учебного заведения. Ко-

нечно, стараемся, приглашать известных исполнителей и педагогов. Наверное, имя В. Горовица помогает нам получать согласие на участие в жюри действительно очень весомых музыкантов — таких, как Д. Башкиров, А. Варди, Д. Алексеев, О. Яблонская, Д. Йоффе.

— В этом году впервые участники получили возможность выбрать инструмент для выступлений: «Steinway», «C. Bechstein» или «Yamaha». Повлияло ли это каким-то образом на результаты конкурса, на успешность выступлений?

— Подобный опыт практикуется на многих конкурсах и, безусловно, расширяет возможности пианиста. Поэтому, когда представители трех фортепианных фирм предложили нам выставить свои рояли, мы, естественно, согласились, хотя это и удлиняет время прослушиваний. Думаю, что пианист, выбирая инструмент, опирается не только на свои ощущения «легкой» механики, но и, прежде всего, на слуховые представления. Были конкурсанты, менявшие от тура к туру инструмент. Я объясняю это тем, что их ощущения акустики зала и звучания рояля в конкретной программе заставляли их принимать такое решение. Думаю, что предоставляя участникам выбор инструмента, мы обеспечиваем им более комфортные условия «донесения себя», а это и должно быть одной из основных целей организаторов конкурса.

— Какие ангажементы запланированы для лауреатов?





Члены жюри и почётные гости: К. Годдар, М. Рыбицки, Э. Вон, П.П. Кайнрат, А. Злотник, Т. Рощина, Т. Хербут, Л. Шугом, Я. Касман, В. Руденко, Г. Квок

— Уже в конкурсном буклете названы концерты, являющиеся неотъемлемой частью призового фонда. Это выступления в Саратове (приз Л. Шугома), Париже (приз М. Рыбицки), дебютный концерт с Академическим симфоническим оркестром Национальной филармонии Украины. Помимо этого, мы стремимся дать лауреатам играть в украинских городах: Киеве, Харькове, Донецке, Ялте, Одессе, Львове. Есть договорённости с Тбилиси, Утрехтом, Москвой, Белостоком, Загребом. Если не получится этой осенью, то следующей — будут концерты в Вашингтоне, Нью-Йорке и других городах Америки.

— Конкурс посетили президент Всемирной Федерации международных музыкальных конкурсов Глен Квок и генеральный секретарь Европейского союза молодежных музыкальных конкурсов Клер Годдард. Каковы их впечатления?

— Визит первых лиц этих весомых организаций — не только почётная привилегия, но, прежде всего, великая ответственность. На генеральных ассамблеях этих организаций, где, как правило, присутствуют все руководители известных конкурсов, происходит обмен мнениями о конкурсном движении, методиках проведения конкурсов и др. На заседаниях обсу-

ждаются достоинства и недостатки конкурсов-членов этих организаций. Поэтому пребывание Глена Квока и Клер Годдард в Киеве наложило на нас высокую степень ответственности. Какими будут последствия? Об этом мы узнаем весной следующего года. Думаю, что наряду с комплиментами будут и критические замечания. Пока они не были высказаны, но, как говорится, поживем — увидим...

— Есть ли какие-то проблемные моменты в вопросах исполнительства, да и культурной ситуации в целом, которые дали о себе знать в связи с конкурсом?

— Я не могу, да и не хочу говорить о проблемах современного исполнительства, так как сейчас об этом не пишет только ленивый. Особенно в контексте глобального информационного прорыва последних 10 лет. Отмечу только, что в трёхмиллионном Киеве зал филармонии отнюдь не всегда заполнен (а зал-то по меркам нынешнего времени до смешного мал — 598 мест). Бывал в странах Европы, Америки. Пожалуй, нигде не видел такого убожества концертной жизни. Проблема? Наверное, да, но решать её радикально на просторах бывшей российской империи, наверное, не нам, а возможно, и не нашим детям...

## Жюри

**Александр ЗЛОТНИК** — председатель, ректор Киевского института музыки им. Р.М. Глиэра;

**Элеанор ВОН** — профессор Гонконгской академии исполнительских искусств;

**Петер Пауль КАЙНРАТ** — профессор, заместитель директора Большанской консерватории им. К. Монтеверди, художественный руководитель Международного конкурса пианистов им. Ф. Бузони, художественный руководитель фестиваля современной музыки «Klangspuren» в Австрии;

**Яков КАСМАН** — профессор Алабамского университета в Бирмингеме, США;

**Татьяна РОЩИНА** — профессор, зав. кафедрой специального фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского;

**Вадим РУДЕНКО** — лауреат международных конкурсов, солист Московской филармонии;

**Мариан РЫБИЦКИ** — профессор Национальной музыкальной школы им. А. Корто в Париже;

**Томаш ХЕРБУТ** — профессор Бернского университета искусств, президент Бернского общества им. Ф. Шопена;

**Лев ШУГОМ** — ректор Саратовской консерватории им. Л. Собинова.

## Лауреаты

### СРЕДНЯЯ ГРУППА (14–18 ЛЕТ)

- I премия — **Александр КУТУЗОВ** (Россия)  
 II премия — **Константин ЕМЕЛЬЯНОВ** (Россия)  
 III премия — **Екатерина ХОМЯКОВА** (Украина)  
 IV премия — **Виктор МАСЛОВ** (Россия)  
 V премия — **Мария КУСТАС** (Россия)  
 VI премия — **Чум Мань ШАНЬ** (Китай)

### СТАРШАЯ ГРУППА (18–33 ГОДА)

- I премия — **Александр СИНЧУК** (Россия)  
 II премия — **Николай МЕДВЕДЕВ** (Россия)  
 III премия — **Кетеван ЧХАРТИШВИЛИ** (Грузия)  
 IV премия — **Татьяна ШАФРАН** (Украина)  
 V премия — **Павел КАЧНОВ** (Украина)  
 VI премия — **Даниил САЕНКО** (Украина)



**Александр СИНЧУК** родился в 1988 в г. Находка Приморского края. Обучался у проф. Дальневосточной академии искусств И. Земсковой, затем в ЦМШ при Московской консерватории у Н. Макаровой. В 2011 окончил Московскую консерваторию в классе проф. В. Пясецкого, ныне — аспирант. С 2012 также обучается в Thornton School of Music Университета Южной Калифорнии (Лос-Анджелес, США) по одной из самых престижных программ для молодых исполнителей «Artist Diploma» в классе проф. Д. Поллака.

Лауреат международных курсов им. М. Юдиной (Санкт-Петербург, 2003), "Новые имена" (Ханты-Мансийск, 2004), им. К. Игумнова (Липецк, 2006). Взлёт карьеры Александра Синчука начался после его победы на Международном конкурсе им. С.В. Рахманинова в Москве (2008), где

главным призом стал сольный концерт в Карнеги-Холле в Нью-Йорке.

Являясь стипендиатом Международного благотворительного фонда В. Спивакова в 2005–08, А. Синчук выступал по линии фонда в городах России и за рубежом (Италия, Израиль, Сербия, Болгария) — с сольными программами и в концертах Национального Филармонического оркестра России. Гастролировал также в Испании, Австрии, Великобритании, Португалии, Франции, Германии. В январе–марте 2010 принял участие в турне Государственного оркестра радио и телевидения России по США (37 концертов). Выступал с симфоническими оркестрами Софийской филармонии, Запорожской филармонии, Владимирским Губернаторским оркестром, Омским симфоническим оркестром, Симфоническим оркестром Московской консерватории и др.

Выступает с камерными программами в ансамбле с солистом Гамбургской оперы, баритоном Павлом Баранским. В 2009 компания «Vista Vera» выпустила CD «Романсы С. Рахманинова». В 2010 А. Синчук записал сольный диск с программой из произведений П. Чайковского, А. Скрябина, С. Рахманинова.

Проф. Московской консерватории Александр Меркулов: «Александр Синчук — замечательный пианист с очень искренней, доверительной, выразительной манерой исполнения; это пианист сокровенного плана, он великолепно фразирует, прекрасно слушает «тишину зву-

ка», у него изумительный момент созерцания, очень бережное, творческое отношение к тексту автора...».



**Александр КУТУЗОВ** родился в 1996 в Южно-Сахалинске. Окончил ДШИ № 1 им. М. П. Мусоргского в Твери (класс А. Кирилловой). Студент Московского государственного колледжа музыкального исполнительства им. Ф. Шопена (класс доц. М. Филиппова). Лауреат Дельфийских игр-2008, Блютнеровского конкурса юных пианистов в Калининграде (2010, Гран-при), Международного конкурса «Ступень к мастерству» (Санкт-Петербург, 2011, II премия), Конкурса молодых пианистов А.А. Наседкина в Ярославле (2011, Гран-при). Гастролировал в Германии, Франции, Италии. В сентябре 2012 стал победителем Международного юношеского конкурса им. П.И. Чайковского в Монтре (Швейцария).



## Петер Пауль КАЙНРАТ: «На конкурсах я ищу исполнителей, которые в будущем смогут играть заметную роль в музыкальной жизни»

— Вы впервые работали в жюри Конкурса памяти Горовица. Каковы Ваши общие впечатления?

— Я уже был немного знаком с этим конкурсом, но на расстоянии. Как и наш конкурс [конкурс им. Ф. Бузони в Больцано], конкурс Горовица — это конкурс имени большого пианиста. И я думаю, что такие конкурсы должны быть особенными. Ведь есть некая «модель» исполнения, оставленная нам этими мастерами. Например, в случае с Горовицем — у нас есть записи, мы слышали его игру. Поэтому и на конкурс возможен взгляд как на инструмент, с помощью которого мы можем продолжать то, что создал Горовиц, что он дал нам. Я думаю, что это очень важно, и, может быть, на других конкурсах этому вопросу уделяют иногда слишком мало внимания — почему название конкурса связано с именем Бузони, Горовица или кого-то ещё? Здесь, в Киеве, у меня сложилось впечатление, что традиция, ведущая свое начало от Горовица, очень сильна

и имеет большое влияние на конкурс. Кроме того, здесь я услышал интересных молодых пианистов, которые представили высокий уровень исполнения. Для меня это большая честь — быть приглашенным сюда.

— Оценивая исполнение, на что Вы обращаете внимание в первую очередь?

— Когда я работаю в жюри, у меня есть три основных вопроса. Первый: ощущает ли пианист особенности конкурса и удаётся ли ему установить с ними взаимосвязь, в данном случае — есть ли связь между молодым исполнителем и Горовицем. Конечно, речь идет не об имитации, а об отношении к музыкальному тексту, к манере держаться на сцене. Второй вопрос: какую силу воздействия на аудиторию имеет молодой художник. Ведь мы ищем пианиста, который может не только записывать пластинки, но и очень хорошо работать на сцене. И поскольку конкурс Горовица — это конкурс для

молодых музыкантов, то третье, что для меня важно — это не столько отсутствие ошибок в исполнении, сколько потенциал. Потому что здесь были пианисты, которым 16, 18, 20 лет...

— И даже почти 30...

— Да, но это другое. Если я слышу конкурсанта, которому тридцать, то предполагаю, что он уже сложившийся музыкант. А если играет двадцатилетний, то у него ещё многое впереди. Для меня это самый важный период — между пятнадцатью и двадцатью пятью. И потом, есть люди, которые очень хорошо играют, но они не имеют необходимой силы воздействия, убедительности на сцене. Но, может быть, в будущем они займут важное место в музыкальной жизни. Слушая конкурсантов, надо думать не только о распределении премий, но и о том, кто из них должен и сможет в дальнейшем играть в музыкальной жизни большую роль. В качестве



концертных пианистов на это способны не все.

— *В чём, на Ваш взгляд, заключается основная сложность работы в жюри?*

— У каждого члена жюри всегда есть свой собственный музыкальный вкус. Но для принятия решения о том, кто будет продолжать участие в конкурсе, недостаточно руководствоваться только им. Поэтому главная трудность такой работы состоит в том, чтобы понять, по каким принципам развивается современная музыкальная жизнь, какой тип пианистов я хочу видеть в ней в будущем. Ответы на эти вопросы вполне могут не совпадать полностью с моим персональным вкусом, потому что в жюри я нахожусь не как Петер Пауль Кайнрат, который любит музыку, а как человек, который работает на конкурсах, фестивалях и который должен быть очень ответственным.

— *Как арт-директор конкурса Бузони, член жюри, профессор консерватории Вы находитесь в эпицентре современного фортепианного исполнительства. По Вашим наблюдениям, прослеживаются ли сегодня некие общие для фортепианного искусства тенденции?*

— В 1990-е годы, когда для пианистов из России и стран бывшего СССР стали возможными свободные поездки на конкурсы, было очевидно, что их пианистический уровень значительно выше, чем у представителей других стран. Сейчас различия уже не настолько велики. По-прежнему есть русская фортепианная школа, которую я считаю одной из самых важных в мире. К слову, украинская школа для меня является синонимом русской, имеющей с ней общие корни и во многом общую историю. Но есть и другие школы, другие педагоги, и есть возможность строить между ними диалог. Например, очень интересно, как будет развиваться ситуация в Азии. По разным данным, только в Китае на сегодняшний день — от 30 до 50 миллионов пианистов. Широко распространено мнение о том, что в Китае играют хорошо, быстро и правиль-

но, но в этих исполнениях не хватает души, художественного смысла. Но, на мой взгляд, это мнение ошибочно. И в Европе очень немного музыкантов, игра которых действительно отличается поэтичностью и глубоким смыслом. Конечно, в Китае, где миллионы пианистов, есть многие, которым с художественной точки зрения нечего сказать. Но всегда есть и исключения. Поэтому мне, как любопытному человеку, очень интересно, что эти сильные молодые пианисты из Азии изменят в музыкальной жизни и какие смыслы они привнесут в интерпретацию. Сейчас везде говорят о Ланг-Ланге... Но я не думаю, что в будущем будет развиваться именно такой тип пианизма.

— *Насколько актуально в современном музыкальном пространстве само понятие «школа»? Сохраняет ли оно такое же значение, как это было раньше?*

— Для меня существует очень большая разница: пианистические школы (русская, итальянская, французская) раньше, до того, как конкурс стал бизнесом, — и потом. Когда была создана Всемирная федерация, в неё вошли 13 конкурсов. Сейчас — больше 120. Это стало бизнесом, причем на всех уровнях: и для жюри, и для организаторов, и для пианистов. Многие молодые исполнители рассуждают таким образом: я умею хорошо играть, принимаю участие в 10 конкурсах в год, на пяти из них получаю премии — и на эти деньги живу. Раньше такое было невозможно.

Раньше пианистическая школа была в большей степени связана с музыкой, а сегодня она намного ближе к спорту. Хотя мне сложно представить себе такую жизнь... Ведь эти молодые исполнители все время должны быть готовы — сконцентрированы, быть в форме, в такой форме, чтобы играть на десяти конкурсах в год... Конкурсный пианист — это очень специфический образ жизни, который накладывает отпечаток на личность, меняет музыканта как человека.

— *Не повредит ли музыке такое сближение искусства и спорта, бизнеса?*

— Нет, я не пессимист. Я думаю, что в искусстве, в музыке, есть такие качества, которые никогда не смогут исчезнуть под влиянием бизнеса. Это умение создать необходимую атмосферу, та сила убеждения, которую настоящий художник имеет на сцене. Это невозможно почувствовать, только послушав пластинку или посмотрев фильм. Поэтому я думаю, что музыке необходимо жить именно на сцене, на концерте.

— *С русской фортепианной школой Вы познакомились в Московской консерватории, во время трёхлетней стажировки в классе профессора Виктора Мержанова. Какой след оставили в Вашей жизни эти годы?*

— Об этом времени можно сказать очень многое. Но наиболее важны для меня два момента. Именно тогда я, наконец, понял, как нужно думать и работать — в пианистическом смысле. Это первое. А второе... 1989–1992 годы — особый период. Наверное, все, кто в тот момент жили в Москве или вообще в России, Украине смотрят на жизнь по-другому. В то время ощущался такой эмоциональный подъём, такая свобода мысли и внутренняя сила, которых сейчас, наверное, нет. И поэтому я думаю, что молодому человеку сегодня в каком-то смысле сложнее, чем тогда. Это был период, когда открывалось множество информации, перспектив, но не было особых материальных возможностей. Хорошо, что сейчас есть деньги, что всё более-менее стабильно, но есть большая опасность, что за всем этим наше молодое поколение потеряет некий внутренний стержень, чувство сплоченности и воодушевления — то, что было у нас тогда. Поэтому эти несколько лет стали для меня самым важным периодом в жизни. ■

**Материал подготовила  
Мария ВОРОНИНА**

## Авторы. «PianoФорум» № 3 (11), 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.



### **Наталья ЛУКАШЕНКО**

Кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского. Окончила фортепианный факультет Киевской консерватории. В 1979–94 — ведущий концертмейстер кафедры хорового дирижирования, с 1994 — старший преподаватель фортепиано кафедры общего и специализированного фортепиано НМАУ, заведующая секцией специализированного фортепиано дирижеров-хормейстеров. Тема диссертации — «Стилевые основы фортепианной поэтики В.П. Задерацкого».



### **Иосиф РАЙСКИН**

Музыковед, музыкальный критик. Главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. Автор статей в российских и зарубежных энциклопедиях и в многочисленных периодических изданиях.



### **Мария ВОРОНИНА**

Музыковед, студентка I курса магистратуры Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра.



### **Наталья РУЧКИНА**

Пианистка, аспирантка Московской консерватории (класс проф. А. Мндоянца). Лауреат международных конкурсов. Под руководством доц. Н. Толстых работает над диссертацией, посвященной творчеству Ивана Соколова.



### **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 (ныне Colta.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.



### **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.



Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано

---

### Уважаемые читатели!

От имени редакции журнала на протяжении трёх лет совершалась рассылка выпусков в различные музыкальные организации страны. Мы считали это необходимым жестом, способствующим ознакомлению с изданием и осознанию его задач и качественных критериев. Нынешний номер журнала «PianoФорум» будет последним, который мы разошлём в рамках нашей благотворительной акции.

**Мы призываем всех, кому наше издание показалось целесообразным и необходимым, подписаться на него.** Это можно сделать следующим образом.

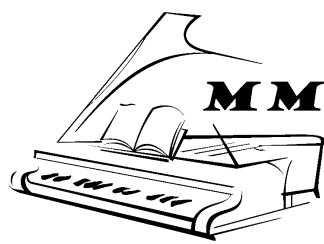
- В каждом почтовом отделении России есть каталог агентства «Роспечать» — «Газеты. Журналы. 2013». Наш подписной индекс — **37627**. Важно: при поиске в алфавитном указателе обращайтесь к **латинскому алфавиту**, который следует после русского. **Для подписчиков из Москвы:** информация о журнале «PianoФорум» размещена на **стр. 434** каталога.

- На сайте **[www.pianoforum.ru](http://www.pianoforum.ru)** в разделе «Подписка» есть возможность оформить подписку через интернет: оплату можно провести кредитной картой с сайта или распечатать квитанцию для последующего платежа через банк.

Подписка от имени музыкальных учреждений и индивидуальных читателей станет важной поддержкой нашего журнала, снижавшего признание в сообществе музыкантов. Полученные нами отклики читателей из разных регионов страны фиксируют высокое качество музыкальной журналистики, широту информационного поля, необходимое присутствие научных аспектов. В результате журнал «PianoФорум» признан качественно новым явлением современной музыкальной жизни России, не имеющим аналогов в мировой подборке аналогичных изданий.



**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](mailto:mm-tk@mail.ru)**

**[www.mm-tk.ru](http://www.mm-tk.ru)**

  
**C. BECHSTEIN**

**W. HOFFMANN**

  
**STEINWAY & SONS.**

  
**SEILER**

  
**PETROF**  
PIANOS SINCE 1864

**YAMAHA**

**SAMICK**

**Steingraeber & Söhne**

**Bösendorfer**

**AUGUST FÖRSTER**

  
**C. BECHSTEIN**