

# piano FORUM

№ 4 (12), 2012

Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано

12+

## Клод ДЕБЮССИ «Собор, полный символов, движущихся во времени».



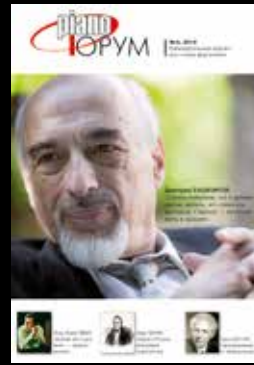
**Александр  
БОНДУРЯНСКИЙ:**  
«При всей  
заманчивости  
сольных лавров,  
камерная музыка  
наполняет душу  
особым счастьем.»



**Паскаль  
ДЕБУАЙОН:**  
«Моя цель —  
не устраивать  
за студентов их  
музыкальную  
судьбу, а научить  
их делать это  
самостоятельно.»



**Филипп  
КОПАЧЕВСКИЙ:**  
«Пока для  
музыканта концерт  
— событие, это  
событие и для  
публики.»



www.pianoforum.ru

# PIANOФОРУМ

Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано



**ПЕРСОНА**



Александр БОНДУРЯНСКИЙ ..... 10



Паскаль ДЕВУАЙОН ..... 24



Филипп КОПАЧЕВСКИЙ..... 38

**СОБЫТИЕ**



Михаила ПЛЕТНЁВ:  
возвращение пианиста..... 18

**КОНЦЕРТ**



Валерий АФАНАСЬЕВ..... 36

**НЕФОРТЕПИАННАЯ РЕПЛИКА**



Всеволод П. ЗАДЕРАЦКИЙ: новое имя  
в русской литературе XX века ..... 31

**ФЕСТИВАЛЬ**



«Звуковые пути»,  
Санкт-Петербург..... 21

**РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ**



Владимир КОБЕКИН.  
Соната «Феофан Грек»..... 42



Кирилл ВОЛКОВ. Соната № 4..... 45

**ОБРАЗОВАНИЕ**



Александр ЗИЛОТИ:  
факты педагогической биографии..... 50

**АРХИВ**



Русский Джон ФИЛЬД..... 63

**КОНКУРСЫ**



«А судьбы кто?»:  
мнения экспертов ..... 76

Адрес для корреспонденции:  
125009 Москва, ул. Тверская, д. 7, а/я 87.  
Тел.: (495) 692 0164, 507 9281  
pianoforum@mail.ru  
www.pianoforum.ru

Типография: ООО «Меридиан»

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору  
в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций.  
Свидетельство ПИ № ФС 77-38829  
от 11 февраля 2010 г.  
Тираж 5.000 экз.

Издатель: ООО «Международная  
музыкально-техническая компания»

Главный редактор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ  
Директор  
Марина БРОКАНОВА  
Художественный редактор  
Александр АРЬКОВ



«СОБОР,  
ПОЛНЫЙ СИМВОЛОВ,  
ДВИЖУЩИХСЯ  
ВО ВРЕМЕНИ»

Так сказал о музыке Дебюсси ещё в 20-е годы минувшего столетия французский исследователь его творчества Морис Эммануэль. Сказал по-французски тонко, с указанием на главный содержательный знак. В 2012 мы отметили 150 лет со дня рождения французского гения. А накануне юбилея, в 2010 вышла превосходная книга профессора Московской консерватории Людмилы Кокоревой, которая так и называется — «Клод Дебюсси». Не следует в этой книге искать жизнеописания композитора. Она вся посвящена жизни композитора после смерти, то есть жизни и смыслу его великого творчества. Это первое монументальное русскоязычное исследование именно творчества Дебюсси и, рискну предположить, самое чуткое по отношению к столь трудно разгадываемой тайне звуковых значений музыки удивительного первооткрывателя. Исследование это видится стоящим прямо на рубеже познания сокровенного своенравия его музы, быть может, ближе всех подошедшим к этому звёздному объекту (даже в контексте мирового знания о Дебюсси).

Для французской музыки в её фортепианном сегменте Дебюсси стал тем же, чем Шопен — для польской. Оба были великими первопроездцами. Шопен прокладывал дорогу романтизму, Дебюсси — антиромантизму. И сегодня мы видим его фигуру в значении «вершины-источника», откуда берёт начало бурное течение нового художественного времени. Дебюсси действительно и вершина, и источник. Вершина потому, что расположен на хребте высших явлений искусства, и всё, что было после него, не затмило его сияния, лишь изредка восходя на тот же горный хребет славы. А «источником» его признала история. В нашей области — фортепианной — он первым услышал новое звуковое пространство инструмента и, не отвергая исторического опыта, привёл рояль к иной «инструментальной памяти», вложив в эту память свой спектр фортепианной колористики. Этот спектр очень скоро становится универсальным основанием, на котором будет возведено здание сонорного мышления.

Имя Дебюсси у нас связывается с представлением о музыкальном импрессионизме. Были исследователи, которые категорически возражали против привязки Дебюсси к импрессионизму. Но у них ничего не вышло. И хоть реально в музыке Дебюсси сплелось многое, в том числе, — прямо противоположное, например, предчувствие экспрессионизма и даже нео-

классицизма, импрессионизм оказался главной оттеняющей дефиницией. И не только потому, что это было созвучно всей художественной эпохе, которую представлял Дебюсси, но именно по существу звукового свечения всего, что вошло от его имени в «мировую повседневность» и стало одним из краеугольных камней репертуарного списка во все последующие времена. Его фортепианные жанры — авангардный отряд в совокупном наследии композитора и чудесный творческий резонанс его главного исполнительского умения. Дебюсси был одним из самых поразительных пианистов своего времени. И его провозвестие новых возможностей фортепиано было отмечено исключительно созиданием и ни в коем случае не разрушением. Если его имя и связано с началом великих музыкально-грамматических реформ, то вся сумма последующих радикальных авангардных отрицаний к нему не имеет никакого отношения. Как всякий великий творец, он — сын своей культуры. В историческом движении, однако, Дебюсси-француз становится фигурой планетарной, транснациональной и в системе «репертуарного распространения», и на векторе творческого влияния на выработки новых универсалий. Его творчество — ещё один пример того, что остро национальное, если оно на Парнасе творческого вознесения, способно к максимально активному воздействию на формирование новых общезначимых представлений в искусстве. Мы постоянно в этой связи вспоминаем Стравинского с его исконно русскими партитурами, ставшими «европейским манифестом». Но ему предшествовал великий Дебюсси, который со своих исконно французских позиций открыл путь к новым берегам.

Однако всем, кто подходит к роялю с целью приступить к изучению фортепианных творений Дебюсси, всем вообще, кто интересуется его творчеством, рекомендуем обратиться к упомянутой книге Л. Кокоревой и к журналу «Piano International» № 13, 2012, где опубликована несущая новую информацию статья Роя Ховата, которого журнал представляет специалистом по творчеству Дебюсси. В этой статье сообщается о последних открытиях в сфере биографических сведений и о новом аспекте исследования творчества композитора. Ниже приводим выдержки из книги «Клод Дебюсси» Л. Кокоревой и статьи Р. Ховата. ■

**Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**



**С**удьба Дебюсси сложилась счастливо. Он познал радость признания при жизни. Его музыка, едва только была поставлена опера «Пеллеас и Мелизанда», покорила Европу, вытеснила (по крайней мере, из умов) Вагнера, тяжёлый пресс которого к началу XX века достиг апогея.

Однако могли ли современники в полной мере представить, кем станет Дебюсси для всей музыки XX века, какое влияние он окажет? Ведь многие идеи, которые выдвинула новая музыка и прародителем которых был Дебюсси, для его современников просто не существовали. Могли ли они во всей глубине понять, что вложил в свои произведения композитор, что зашифровал? Думаю, что в начале XXI века мы только приближаемся к пониманию Дебюсси.

Фигура Дебюсси в настоящее время несказанно выросла в наших глазах. Он был великим новатором, основоположником новой эры в искусстве. Именно он открыл дорогу новому музыкальному мышлению, предвосхитив едва ли не все течения и направления музыки XX века. И это мнение уже утвердилось в литературе о Дебюсси.

*«Открыв окно, Мелизанда выпустила на свет современную музыку»,* — лаконично и красиво, как умеют сформулировать мысль французы, сказал об этом Андре Мессаже, первый дирижер оперы «Пеллеас и Мелизанда». Эволюция музыкального искусства на протяжении предшествующего века и до наших дней только подтверждает сказанное.

Подобно тому, как французский символизм оказал влияние на мировую поэзию — русскую, немецкую, австрийскую, как живопись импрессионистов заняла центральное место в искусстве конца XIX — начала XX веков, так и Дебюсси вывел французскую музыку в лидеры европейского искусства. Музыкальным центром Европы становится в Париж.

Воздействие гения Дебюсси на современников было мощным. Его прямыми наследниками стали французские композиторы: Равель, Мийо, Пуленк, Мессиан, Жоливе, Булез, Дютийе... Его влияние распространилось во всём мире, о чём свидетельствует творчество Стравинского, Бартока, Шимановского, Фальи, Берга, Веберна и многих других.

Именно с Дебюсси берёт начало мощное движение в искусстве XX века, которое разветвилось по многим направлениям, но сущность их одна: уход от романтизма, отказ от романтического способа постигать и отражать мир. То, что одним словом называют антиромантизм.

Действительно, в творчестве Дебюсси исчезает романтический герой, тем более и романтический супергерой, исчезает одна из важнейших тем романтического искусства — тема исповедальности, столь важная для современника Малера. А сам Дебюсси «появляется как антигерой, антисуперчеловек. Его речь — без крика, без жестов, без труб и литавр».

Герои музыки Дебюсси — это Фавн, Ундина, наяды, сирены, то есть мифологические персонажи. Исчезает тема борьбы, тема одинокого, непонятого героя, отторгнутого миром, тема любви в романтическом понимании.

В сущности, Дебюсси первый повернул к мифологизму — особому типу художественного мышления, ставшему едва ли не ведущим в XX веке. Присутствие человека в музыке Дебюсси чаще всего ощущается лишь «за кадром». По каким-то трудно уловимым признакам понимаешь и представляешь, что «за кадром» любого пейзажа Дебюсси стоит человек — человек природы, человек вселенной, человек космических далей, словом, вечный человек, но никак не романтический герой.

(...) В музыке Дебюсси, в отличие от романтиков, не найти никакой автобиографичности. В ней он никогда не говорит от своего имени. В ней мы никогда не услышим «авторский голос», как у Шуберта и Шумана, Листа и Вагнера, Р. Штрауса и Малера, Шёнберга и Берга. Дебюсси не отождествляет себя с героями своих сочинений, как это имело место в музыке романтиков. Его видение мира — иное, абсолютно новое, как нов и способ его моделирования.

(...) Аристократическое, изысканное, как редчайший цветок, искусство Дебюсси — типичное порождение французской национальной культуры. Культу вагнеровской мощи, патетики, напористому динамизму, бурному выражению страсти Дебюсси противопоставил тихий и углублённый взгляд в мир природы, вызывающий поток тончайших, едва уловимых эмоций, мерцающих настроений — лёгких, зыбких, как сновидение.

(...) За спиной Дебюсси — вся многовековая культура Франции. Его искусство питала французская живопись эпохи классицизма («Остров радости» написан под впечатлением картины Ватто), так и эпохи импрессионизма (Моне, Ту-



луз-Лотрек, Ренуар, Сезанн), французская поэзия старых мастеров и современных поэтов, даже архитектура парижских соборов с их уникальными витражами, что нашло отражение в красочности тембровой палитры композитора. Дебюсси — француз и прежде всего француз! Сам дух Франции воплощён в его музыке. И он это осознавал очень хорошо, когда в последних произведениях подписывался: «Клод Дебюсси — музыкант французский».

(...) Музыкальный импрессионизм — термин по отношению к музыке Дебюсси в достаточной степени условный. Известно, что сам Дебюсси — враг всяких ярлыков — был против того, чтобы его причисляли к импрессионистам. Он, вероятно, слишком хорошо представлял, как узок этот термин для его искусства. И он был прав. Крупного художника почти невозможно втиснуть в рамки одного направления, особенно в музыке послеромантической эпохи. (...) Но термин «импрессионизм» существует, и вряд ли он исчезнет из музыкальной критики, потому что импрессионизм действительно коснулся музыки Дебюсси, хотя это лишь одна её сторона. (...)



Многие его произведения по тематике и даже по названиям как будто бы сошли с полотен Моне, Ренуара, Дега, Сезанна и других импрессионистов. «Море», «Паруса», «Холмы Анакапри», «Ветер на равнине», «Гуманы», «Золотые рыбки» — все они вызывают в памяти полотна импрессионистов. Главная тема музыки Дебюсси, как и художников, — пейзаж, или, шире, — внешний мир. «Для тех, кто умеет смотреть с волнением, самый прекрасный урок развития материала [...] книга Природы», — сказал как-то Дебюсси.

С живописным импрессионизмом Дебюсси сближает стремление запечатлеть непрерывно меняющиеся впечатления от объективного мира. Царство светового колорита у художников можно сопоставить с царством гармони-

ческого и тембрового колорита у Дебюсси. (...) Импрессионисты избавили свою живопись от точного рельефа, рисунка, Дебюсси — от протяжённой, рельефной, ярко индивидуализированной мелодии. В живописи исчезает тёмный фон, густой, плотный мазок, у Дебюсси — плотная массивная фактура. Излучающая свет живопись, излучающая свет музыка — очевидная параллель. И подобных параллелей множество. Но, как писал Дебюсси, «музыка не сводится к точному изображению природы, она способна открывать тайные соответствия между природой и человеческим воображением».

Цитата Дебюсси свидетельствует о том, что в эстетике Дебюсси близко соприкасаются два направления: импрессионизм и символизм. Понятие соответствия — одно из ключевых



в поэзии символистов. «Соответствия» — так называется одно из стихотворений Бодлера, которое признано программным для поэтов-символистов.

(...) «Противоядием» против вагнеровского влияния для Дебюсси стала русская музыка. (...) «Борис Годунов» стал любимым произведением композитора. С партитурой он познакомился ещё до начала работы над своей оперой «Пеллеас и Мелизанда» и сам признавал то влияние, которое оказал на него Мусоргский.

(...) Богатейшее фортепианное наследие Дебюсси открывает новую эру. Он создал новый звуковой и физический образ фортепиано, оригинальную стилистику, уникальную технику, которую подхватили и развили многие композиторы XX века.

(...) Музыка Дебюсси опирается на новую концепцию музыкального пространства и новую концепцию музыкального времени, иначе говоря, на новую форму в широком смысле слова. Её восприятие требует совершенно новых опор для слуха, ибо старые перестали действовать. ■

### Людмила КОКОРЕВА

**Н**и одна биография Дебюсси не смогла превзойти великолепный двухтомный труд 1960-х годов, который написал Эдуард Локшпайзер — «Debussy: His Life and Mind» («Дебюсси: его жизнь и мышление»): это до сих пор лучшее и наиболее информативное чтение о Дебюсси. С тех пор появилось несколько хороших биографических и музыковедческих трудов, дополняющих содержание этой книги, однако основной сдвиг в данном направлении произошел благодаря усилиям Франсуа Лезюра — основателя и президента издания Полного собрания сочинений Клода Дебюсси. Лезюр сделал целью своей жизни осуществление двух ошеломляющих проектов: биографии, сумевшей расшатать многие сложившиеся мифы (опубликована в 1994), и полного издания всех найденных писем Дебюсси. Было необходимо драматическое опровержение мифов о Дебюсси, сложившихся в результате множества сплетен, следовавших по жизни за композитором. Лезюру удалось отделаться от большинства из этих толков при помощи литературной серебряной пули «при свете луны»: Дебюсси не был противником Дрейфуса в пресловутом антисемитском скандале; Дебюсси, как становится ясно, обращался с людьми с большей учтивостью, чем ему приписывали в обществе, которое часто могло проявлять

себя весьма злобно. Большое количество сведений становится доступным из его полной переписки: среди многого другого, мы можем в ней прочесть о подробностях контрактов и финансовых дел Дебюсси. После премьеры «Пеллеаса и Мелизанды» он получал хороший доход от гонораров, отчисляемых за исполнение его музыки, но всё равно был в постоянных долгах: по крайней мере, половину доходов ему приходилось отдавать первой жене, которая продолжала жить в роскоши в течение многих лет после его смерти. Дени Эрлен, который после смерти Ф. Лезюра отправил написанный им огромный том биографии в печать, вспоминал, что осуществляя эту работу, он проникся большой симпатией к Дебюсси как к человеку исключительной тонкости, юмора и абсолютной художественной честности, обладающему удивительной деликатностью восприятия, но, к несчастью лишённому какой-либо способности терпеть глупцов, к человеку с адекватным пониманием несовершенных сторон мира.

Тем временем музыковеды работали над исследованием музыки Дебюсси, напоминая своей активностью семьи муравьев, постоянно приманиваемых медовой поверхностью музыки, которая сама по себе обладает вполне чётким смыслом и, в то же самое время, преодолевает многие стандарты. Каким образом Дебюсси смог это сделать, используя даже большие формы как значительные компоненты выразительности?

Когда я был студентом, у меня выработался интерес к параметрам формы, а также сложилось крайне неприязненное отношение к книгам, выражавшим пренебрежение к музыке Дебюсси как состоящей сугубо из тембра и красок, лишённой какого-либо структурного элемента. Я начал изучать структуру некоторых его фортепианных пьес, наделённых симфоническими элементами, среди них «Отражения в воде» и «Остров радости». Результаты сначала меня сильно изумили, но потом я понял, что всё в них полностью соответствует художественным и интеллектуальным течениям, в которые Дебюсси был погружён. Из шести его «Образов» (имеются в виду те общепризнанные шесть, которые были написаны в 1905–07) три пьесы наделены вполне определённой динамической формой: они начинаются и заканчиваются тихо и обладают чётко сфокусированной кульминацией, помещённой на точке золотого сечения или после неё (считая по тактам или по долям, если такты не равны по размерам).

Помимо того, подобные формы часто бывают построены таким образом, что исчисления



С. И. Стравинским

тактов или долей следуют числам системы Фибоначчи (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 и т.п.) — серии, в которой каждая следующая цифра представляет сумму двух предшествующих ей, а также является ближайшим целым номером к золотому сечению, в промежутке между двумя соседствующими цифрами.

Вначале это ощущается как нечто неясное. Тем не менее, все эти параметры присутствуют в музыке, и, в конце концов, изучение этих свойств в 1983 привело меня к написанию книги «Дебюсси в пропорциях». Высчитывал ли Дебюсси всё это преднамеренно? Он сам никогда об этом не говорил, и вопрос остаётся открытым. Тем не менее, производные симметрии и формы являются до такой степени логичными и осмысленными, что предположение, будто они все появились неосознанно, является ещё более сомнительным. Содержащиеся в них математические закономерности не очень сложны, легко поддаются анализу. Я понял, что если я могу проанализировать эту музыку, то композитор тем более мог это сделать, поскольку обладал исключительно ярким мышлением и всегда восхищался случаями, когда интуиция являлась в гармоничном союзе с рациональным началом. Если чтение книги «Дебюсси в пропорциях» может быть несколько сложным

для восприятия, то суть её суммирована в пятой главе моей более поздней книги — «Искусство французской фортепианной музыки».

Возникает вопрос: следует ли слушателю слышать, а исполнителю передавать все эти свойства? Красота такого структурирования в том, что музыка обретает естественный баланс, не принуждая обращать внимание на средства его достижения. Исполнителям (и слушателям), видимо, не следует слишком рационально относиться к процессу музыкального течения. Дебюсси, безусловно, осознавал соотношение интуитивного и рационального, поскольку периодически говорил и писал о нём. Вероятно, более обособленным было его замечание о том, что во втором томе «Образов» (собрания пьес, изобилующих красками и созвучиями) пианисту следует сделать колоссальное усилие для осознания музыкальной архитектуры, иначе выразительность этих музыкальных произведений может исказиться.

Исполнения самим Дебюсси его собственных сочинений на фортепиано, как выясняется, это подтверждают. Многие его знакомые говорили о деликатном туше и неброской фортепианной технике, но эти описания становятся ещё более интригующими, когда его коллеги начи-



нали об этом рассказывать. «Как хорошо этот человек исполнял!», — вспоминал Стравинский спустя много лет после того, как однажды Дебюсси играл ему симпровизированную аранжировку своих «Игр». (А это, в свою очередь, случилось после того, как Дебюсси «блистательно» вместе со Стравинским прочитал с листа «Весну священную» в авторской версии для фортепианного дуэта). Мануэль де Фалья вспоминал, что у Дебюсси «фортепианная техника была чёткой и точной, он не отклонялся от интерпретации, первоначально указанной в нотах». Это не могло всегда представлять собой истинное положение вещей, поскольку фортепианные записи на валиках Вельте-Миньон 1912 года демонстрируют, что композитор временами варьировал музыкальный текст в нотах и, как некоторые утверждали, иногда даже улучшал музыку в нескольких фрагментах, что проявлено строками *ossia* в Полном собрании сочинений. Валики Вельте-Миньон не могут точно воссоздавать первоначальное исполнение (каждый другой воспроизводящий аппарат неизбежно будет его слегка варьировать). Определённая ломкость или неровность звучания сегодня воспринимается исключительно как механическая проблема, вызванная, скорее всего, тем, что Дебюсси при записи исполнял свои сочинения в той же манере, в которой он обычно играл на фортепиано (об этом свидетельствовали некоторые его знакомые, присутствовавшие при записи).

Несколько акустических дисков Дебюсси записал в 1904 году, аккомпанируя шотланд-

ке Мэри Гарден (его первой Мелизанде), певшей четыре его романса. Несмотря на то, что качество звука довольно скрипучее и неотчетливое, оно всё же проявляет мастерство Дебюсси-аккомпаниатора и оперного педагога-репетитора, который сознательно направляет музыку и держит её ритмические параметры исключительно закреплёнными, что противопоставляется более свободным портаментам, напоминающими речь, в пении Мэри Гарден. (Помимо того, у него была склонность трактовать двойные черты так-

товых линий так, как французские водители ведут себя на пешеходных переходах: ничуть не замедляя, за редкими исключениями, когда это становится совершенно необходимо). Эта запись представляет собой невероятный музыкальный документ, который в значительной мере повлиял на моё исполнение фортепианной музыки композитора. Она в полной мере соответствует впечатляющей рецензии, опубликованной в 1914 году в журнале «Le Guide Musical», на концерт в Брюсселе, в котором Дебюсси играл несколько своих «Эстампов», «Образов» и Прелюдий и аккомпанировал певице Нинон Вален, спевшей несколько его песен: «Исполнение Дебюсси лишено всякой манерности, оно поражает своей простотой. Без излишнего подчёркивания гармонической утончённости, мелодические линии проявлены рафинированными чертами: совершенно нет искажений ритма или показных эффектов. Эта великая простота, вначале приводящая в замешательство, быстро очаровывает слушателя, и каждая страница, которую мы слышим, оставляет проникновенное впечатление ясности».

Очевидно, что все восхитительные краски музыки Дебюсси следует подавать в незамутнённом свете, что усиливает эффект восприятия и позволяет ощутить баланс краски и структуры. Подобная гармония параметров и делает Дебюсси истинным классиком. ■

**Рой ХОВАТ**



Александр  
Бондурянский:

## КАМЕРНАЯ МУЗЫКА НАПОЛНЯЕТ ДУШУ ОСОБЫМ СЧАСТЬЕМ

Один из признаков удачной карьеры — когда человек с годами всё более и более занят. Один из примеров подобной карьеры — мой собеседник. Народный артист России, кандидат искусствоведения, бессменное (с 1968) «фортепианное лицо» одного из лучших камерных ансамблей последних десятилетий, «Московского трио», Александр Бондурянский уже много лет является профессором кафедры камерного ансамбля и квартета, а затем и проректором Московской консерватории. В 2011 году он возглавил созданный Департамент артистической деятельности. Беседа проходила «короткими очередями», между многочисленными телефонными звонками, 7 ноября 2012.

— *Александр Зиновьевич, Вы всю жизнь занимаетесь камерным исполнительством, а нынешние молодые пианисты хотят быть «Денисами Мацуевыми» — играть концерты для фортепиано с оркестром, мечтают о сольной карьере, «большом жанре» (впрочем, они его смутно представляют).*

— Не совсем соглашусь, что этот «большой жанр» — основной вид концертирования. Почти все выдающиеся солисты находили себя и в камерном исполнительстве. Великих исторических примеров множество — Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Давид Ойстрах, Леонид Коган, Мстислав Ростропович... Говоря о западных, — Артур Рубинштейн, Яша Хейфец, Григорий Пятигорский. И так до самого последнего времени — Даниэль Баренбойм, Жаклин Дюпре, Йо-Йо Ма... Список бесконечный! И неслучайно, ведь камерная музыка, во-первых, открывает неисчерпаемые сокровища, глубины содержания; во-вторых, даёт счастливое ощущение музыкального сотворчества. При всей заманчивости сольных лавров, камерная музыка наполняет душу ансамблиста особыми ощущениями, особым счастьем. Конечно, неопиты слабо представляют себе иные виды музыкального исполнительства, кроме концерта с оркестром. Тем не менее (знаю это не только на примере Московской консерватории), многие молодые музыканты играют в квартете, в камерных ансамблях с фортепиано, занимаются концертмейстерским искусством. Причём это не исключает переходов. А то у нас любят наклеивать ярлык с объявленной ценностью (либо ты — камерный, либо сольный). Это идёт с советских времен: за «сольник» (неважно какой, даже миниатюры) полагались три ставки; за камерную программу (а ведь там могли быть, например, последние квартеты Бетховена, фортепианные трио Чайковского или Рахманинова) — две. А за концертмейстерское выступление (а ведь это могли быть «Зимний путь» или «Прекрасная мельничиха») — полторы ставки. Вот вам и ментальная градация, сохранившаяся по сей день.

— *Кстати, этот стереотип проявляется и в составе кафедр: одни — специальность преподают, другие — камерный ансамбль...*

— Ну, раньше-то практиковались совмещения. А сейчас, во-первых, огромная нагрузка, а во-вторых (и это главное!), у каждой ипостаси музыкального исполнительства своя специфика. И если мы говорим не о ремесленном уровне, а о постижении тайн мастерства, нужно пре-

подавать не «музыку вообще». Любая область музыки — это профессия (о чём говорил, применительно к дирижированию, Геннадий Николаевич Рождественский). Учиться надо профессионально и у профессионалов.

— *Как поменялся учебный план, процесс с Ваших студенческих времён? Насколько трудно в наше время броуновского гастрольного движения стимулировать камерный ансамбль к деятельности в постоянном составе?*

— Структурно мы остались на тех же позициях, что совсем не означает закоснения. Правда, сейчас, в новых государственных стандартах, нам удалось увеличить количество часов аудиторных занятий. Считаю, что это хороший знак. Что касается «выхода продукции», кое-что изменилось. Когда мы учились (к примеру, в пору создания «Московского трио»), на кафедре работали выдающиеся мастера — Алексей Лукич Зыбцев, Марк Владимирович Мильман, Константин Христофорович Аджемов, Рафаэль Рубенович Давидян, Татьяна Алексеевна Гайдамович, — список можно продолжать и продолжать. Конечно, идёт смена поколений, и возникает вопрос, насколько приходящие достойны достигнутой высокой планки, в состоянии ли они и дальше нести груз моральной и художественной ответственности. В наше время возможности участия в международных конкурсах были крайне ограниченными. «Московскому трио» как раз повезло: в период обучения и сразу после него мы выступили на четырёх конкурсах. Примерно такая же судьба у Квартета имени Шостаковича. Но других сложившихся ансамблей в те времена практически не наблюдалось. Был, конечно, Квартет имени Прокофьева (чуть раньше нас). Но в целом, стабильные ансамбли формировались редко, и главная причина — именно в отсутствии конкурсных возможностей. Сейчас ситуация иная: в мире проводится множество камерных конкурсов, и наши воспитанники (в частности, мои и моих коллег по Московской консерватории) часто их выигрывают и доказывают, что понимание законов камерного исполнительства у нас на высочайшем уровне и мы достойно конкурируем со старыми устоявшимися школами. С лёгкой руки Т. А. Гайдамович международные конкурсы появились и в России (правда, их судьба часто нелёгкая). Прежде всего, это Международный конкурс имени Танеева [существует с 1996 года — прим. ред.]. Нужно отдать должное мудрости Татьяны Алексеевны: первые два конкурса были открытыми всероссийскими. И только когда стало ясно, что событие вызыва-



ет международный интерес, само Министерство культуры предложило придать ему соответствующий статус. Затем, под влиянием и этого конкурса, и Ассоциации камерной музыки при Международном Союзе музыкальных деятелей появились конкурсы в Краснодаре, имени Марии Юдиной в Санкт-Петербурге, в Новомосковске, наконец, конкурс имени самой Т.А. в Магнитогорске. Один из последних — Международный конкурс камерных ансамблей и струнных квартетов имени Н.Г. Рубинштейна [*впервые состоялся в 2010 — прим. ред.*], который проводит Московская консерватория; его инициатор — Тигран Абрамович Алиханов. И это не считая соревнований за рубежом. Так что сейчас конкурсы играют важную роль в воспитании стабильных ансамблей.

Что касается второй части Вашего вопроса, жизнь после обучения — очень серьёзная проблема, касающаяся и молодых солистов, и камерных ансамблей. В наше время, если ансамбль вернулся с победой после конкурса, издавался приказ Министерства культуры с объявлением благодарности педагогу. В этом приказе была обязательная строка, предписывающая Госконцерту, Росконцерту и Союзконцерту включить свежеепечённых лауреатов в гастрольный план. И не имело значения, хотел кто-то или не хотел, приказ министра не обсуждался. А дальше — поездки и концерты

по стране. Не хочу кривить душой: далеко не все поездки и концерты были полезными. Филармония, которой нужны были деньги, могла и в детский сад запихнуть на получасовой концерт: сыграл — получи свою «галочку». Но в тот же день, в том же городе ты мог выйти в концертный зал — особенно не расслабишься! Благодаря этому и наше, и более молодое поколение объездили бывший СССР вдоль и поперёк. И встречались там с потрясающей публикой, которая воспитывалась, благодаря разветвлённой системе музыкальных школ и училищ. Ведь даже в самых маленьких городах люди ждали эти концерты. И ждут до сих пор, — но финансовые условия не позволяют филармониям приглашать ни солистов, ни, тем более, ансамбли (за исключением особых случаев, например, фестивалей, под которые находится финансирование). Во многих городах понятие концертных сезонов исчезло. И здесь возникает проблема мотивирования ансамбля к дальнейшей деятельности. Они учатся 5 лет, затем 2 или 3 года аспирантуры, и в это время они в руках педагога и сами держатся друг за друга. Но когда встаёт проблема дальнейшего заработка, жизнь разводит их по углам; выживают, к сожалению, очень немногие. Правда, изучая концертные афиши, я вижу, что многие, даже перестав играть в постоянных ансамблях, так или иначе фигурируют в различных составах. Это даёт педагогическое удовлетворение: значит, семена, посеянные в классе, дали ростки.

То же и в камерной педагогике. Многие ищут реализации на Западе: не только по материальным причинам, но и потому, что там они могут осуществить свои планы. Это болезненная и крайне важная проблема. И как раз за последние полтора-два года, что существует Департамент артистической деятельности Московской консерватории, нам удалось кое-что сделать для студентов и молодых педагогов: они чаще появляются на сцене. Это не приносит ощутимого дохода ни артистам, ни консерватории, но сам выход на сцену Большого, Малого, Рахманиновского залов — большое счастье для музыканта. Ради этого люди готовы трудиться, не покладая рук. Кроме того, воспитанников консерватории, ныне живущих за рубежом, также привлекает возможность выступить в её стенах. С прошлого года мы активно их приглашаем. Нам предрекали, что мало кто приедет играть без гоноара, что запросят какие-то особые условия. Но я счастлив, что такие артисты, как Дмитрий Алексеев, Валерий Афанасьев, Дина Йоффе, Михаил Вайман, Иван Монигетти сыграли в Кон-



серватории. В скором времени появятся Давид Герингас, Елизавета Леонская. В лучшем случае (и то не всегда) мы можем оплатить дорогу или гостиницу. И это хороший пример молодёжи.

— *Не могу не спросить о человеке, сыгравшем определяющую роль в Вашей жизни, — Татьяне Алексеевне Гайдамович [1918–2005; заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории; многие годы заведовала кафедрой камерного ансамбля и квартета]. Мне она напоминала великих футбольных тренеров, которые, не будучи великими футболистами, знают секрет создания великой команды. Сколько замечательных ансамблей вышло из её класса, включая, разумеется, «Московское трио»? Вы поняли, как это у неё получалось? Что важнее — интуиция или логика, расчёт?*

— Прежде всего, это природный дар. У Татьяны Алексеевны всегда был огромный класс, к ней стремились очень сильные исполнители. В моё время — Владимир Спиваков, Виктория Постникова, Дора Шварцберг, Григорий Жислин, Татьяна Гринденко, Борис Петрушанский, Марк Зельцер, Аркадий Севидов и многие-многие другие. А потом — дети и даже внуки учеников. Вспоминая её, мы, выпускники разных лет, находим что-то, обращённое лишь к тебе

одному. Это как мембрана, которая улавливает твои способности, устремления. А дальше включалось или подсознание, или сознание. Бывали случаи, когда совмещались противоположности, и это давало результат. А иногда — соединялись абсолютные единомышленники. Почему ещё к ней стремились — у Т.А. были великолепные контакты с педагогами по специальности. Приходил, к примеру, в класс Давид Фёдорович Ойстрах и говорил: «Танечка, я Вас прошу, вот у моего студента имярек немножко ограниченная художественная фантазия. Может быть, Вы с ним пройдёте что-нибудь романтическое?». Вот такая смычка была, ощущение единого процесса. В результате у студента рождалось доверие к педагогу, да и результат не мог не радовать. Вот почему Т.А. вспоминают все, кто хоть раз с ней занимался или что-то ей играл. Например, восхищаюсь воспоминаниями о ней Рафаэля Оганесовича Багдасаряна [кларнетист, народный артист России, профессор Московской консерватории — прим. ред.]. Он был в её первом наборе и всегда вспоминает, как они исполняли Трио Брамса. Приходившие в её класс оставались навсегда. На всех нас лежит печать личности Т.А. И когда, например, в «Московском трио» происходили замены исполнителей, новые люди всё равно были из той же «табакерки». Это облегчало «введение в спектакль». Михаила Без-

верхнего сменил Владимир Иванов, ученик и Юрия Исаевича Янкелевича, и Т.А. Вместо Мирона Ямпольского и Татьяны Прохоровой появился Михаил Уткин — ученик и Мстислава Леопольдовича Ростроповича, и Т.А.

цетров кафедры сочинения, в которых участвуют студенты-исполнители. И мы всегда готовы к контакту и с авторами, и с новой музыкой. Я вспоминаю виолончельные марафоны Мстислава Ростроповича начала 1960-х; он играл мно-

**Я внимательно слушал первую речь переизбранного Президента США Барака Обамы. Я не приверженец Америки, но обратил внимание на его слова о том, что сила этой страны не только в мощной экономике и сильной армии, но в университетах и культуре. В этих словах прослеживается большая заинтересованность в этой сфере, определяющей лицо нации, государства. Последние заседания Совета по культуре при Президенте РФ показывают, что происходит какой-то поворот. Насколько он будет радикальным, какими будут дальнейшие действия тех, от кого этот поворот зависит, мы вскоре увидим. Мне бы очень хотелось, чтобы пришло, наконец, понимание, что без культуры невозможно всё остальное! Это ведь и вопрос воспитания, самопознания и самосознания нации.**



— 15 лет назад мы беседовали с Вами о музыке Арно Бабаджаняна; Вы рассказывали тогда об общении «Московского трио» с композитором. В прошлые времена контакты исполнителей и авторов были тесными и результативными, — появлялась замечательная камерная музыка. Мне кажется, что сейчас процесс несколько заглох. Многие камерные исполнители жалуются на отсутствие нового репертуара, говорят, что молодые композиторы не интересуются камерными ансамблями.

— Не могу с этим согласиться. В рамках учебного заведения и процесса многие вопросы решаются проще. Молодые композиторы сами выходят на исполнителей, которым они могут доверить своё сочинение. К примеру, Кузьма Бодров и фортепианный «CREDO-квартет», который был «крёстным» нескольких его сочинений. Музыку молодого композитора Сергея Неллера исполняли студенты моего класса. Не могу сказать, что связи утеряны. Другое дело, что новую музыку надо играть, даже если тебе не очень нравится. В частности, чтобы композитор понял свои недочёты. А то ведь молодые авторы хорошо знакомы с компьютером и реальным звучанием (в их понимании). Потом они соприкасаются с подлинно реальным звучанием, которое очень отличается от того, что они наваляли. Многие толерантные авторы охотно идут на контакт с исполнителями и учитывают их пожелания в части приёмов, распределения музыкального материала. Так что играть надо, и для этого есть все возможности. Проводится множество кон-

го новой музыки. И говорил, что ради одного нового замечательного сочинения нужно переиграть массу музыки. Тогда что-то остаётся. Об этом есть в книге Т.А. Гайдамович; долгое время она была единственным трудом, посвящённым Мстиславу Леопольдовичу [Т. Гайдамович. Мстислав Ростропович, М., 1969 — прим. ред.].

Восторгаюсь композиторами, которые многое могут придумать. Не считаю себя приверженцем крайне радикальных направлений. В то же время, мы играли и наши, и зарубежные авангардные опусы. Если в основе сочинения лежит вдохновение, желание выразить своё миропонимание, поделиться, — будет отклик. Чистое изобретательство может привлечь внимание разве что как забавный пасьянс.

— Каким Вы видите «Московское трио» в будущем? Только не говорите, что вы, по примеру одного струнного квартета, будете через третьи руки друг другу записочки слать! Надеюсь, ничто не помешает вашей дружбе ни с Владимиром Ивановым, ни с Михаилом Уткиным. Итак, каковы программминимум и программа-максимум?

— Мы играем не так много, как раньше, потому что заняты педагогикой, администрированием и т.д. Тем не менее, есть и новые программы. Хотелось бы остаться в профессии и молодыми. И чтобы лет через 40 Вы задали мне тот же вопрос в том же 41-м классе. ■

**Беседовал  
Михаил СЕГЕЛЬМАН**





**Студент Санкт-Петербургской консерватории Сергей РЕДЬКИН — победитель Международного конкурса пианистов «Maj Lind» в Хельсинки.**

Конкурс носит имя Май Линд (урождённой Майи Копеевой, 1867–1942), вдовы предпринимателя Арвида Линда. Будучи страстной любительницей музыки, она завещала часть своего состояния Академии им. Сибелиуса «для развития искусства фортепианной игры». Первый конкурс состоялся в 1945, проводился с интервалами от одного до четырёх лет. В 2002 состязание впервые прошло в статусе международного, его временной шаг теперь — пять лет.

В конкурсе-2012 участвовали **42 пианиста**. Выступления оценивали **Гэри Граффман** (председатель), **Пи-Сьен Чен**, **Акико Эби**, **Ивари Илья**, **Доминик Мерле**, **Матти Раэкалли** и **Элисо Вирсаладзе**. Первую премию (25.000

евро) присудили Сергею Редькину, вторую (20.000 евро) — Денису Жданову (Украина).

С. Редькин родился в 1991 в Красноярске. Учился в Музыкальном лицее Красноярской академии музыки и театра у Г. Богуславской (фортепиано) и Э. Маркаиша (композиция), затем переехал в Петербург, окончил ССМШ-лицей при Санкт-Петербургской консерватории (класс фортепиано О. Курнавиной, класс композиции проф. А. Мнацаканяна). Студент IV курса Санкт-Петербургской консерватории (класс фортепиано проф. А. Сандлера, класс композиции проф. А. Мнацаканяна).

Лауреат международных конкурсов «Я — композитор» (2004, Санкт-Петербург, II премия), конкурса музыки С. Рахманинова (2005, Санкт-Петербург, I премия), юных пианистов стран Балтийского региона в Эстонии (2005, Гран-при), «Классика-2006» в Казахстане (I премия), Московского фестиваля молодых пианистов им. Г. Нейгауза (2008), Международного конкурса юных пианистов им. И. Падеревского в Польше (2010, III премия).

В 2008 стал участником программ Санкт-Петербургского Дома музыки «Музыкальная сборная России» и «Река талантов». В 2011 стажировался в Международной фортепианной академии на озере Комо (Италия). Гастролировал в Польше, Германии, Швейцарии, Швеции.

15



**Очередной конгресс «EuroPiano» (Союза европейских ассоциаций фортепианных мастеров) впервые за всю историю организации состоится в России — он пройдёт в Москве в 2015 году.**

Такое решение было принято после острой дискуссии на заседании делегатов «EuroPiano» в Зальцбурге в ноябре 2012. Президент Ассоциации фортепианных мастеров России Владимир Частных получил официальное поздравление от президента «EuroPiano» Нильса Хенрика Янсена: «После успешной рабочей встречи представителей «EuroPiano» в Санкт-Петербурге в 2010 году я абсолютно уверен, что конгресс-2015 будет организован наилучшим образом. Теперь следует привлечь к этому событию внимание представителей фортепианного рынка и всех любителей фортепианного искусства».

По единодушному мнению членов российской Ассоциации, проведение конгресса в Москве станет знаменательным событием как для фортепианных мастеров, так и для музыкального ландшафта страны в целом. Редакция «PianoФорум» поздравляет АФМ и одновременно надеется, что значимость события будет отмечена на государственном уровне.



Фото Романа Гончарова

---

## 20 декабря 2012 ушёл из жизни Виктор Карпович МЕРЖАНОВ

Народный артист СССР, заведующий кафедрой специального фортепиано Московской консерватории, профессор... Ясно, что В.К. Мержанов — фигура историческая. Золотой медалист Московской консерватории (1941), он, едва вернувшись из армии, разделил на Всесоюзном конкурсе 1945 г. I премию с Рихтером. Но именно о Мержанове, и только о нём, Мясковский записал в дневнике: «Очень хорошо». Золтан Кодай — кого только не слышавший на своем веку! — писал после концерта Мержанова, что за всю жизнь не слышал такой игры. А Фейнберг, учитель Виктора Карповича, отмечал, что мержановское исполнение Третьего концерта Рахманинова напоминает авторское. Вариации Паганини–Брамса в исполнении Мержанова высоко ценил Софроницкий.

На протяжении многих лет В.К. Мержанов концертировал во множестве стран, преподавал, работал в жюри самых крупных конкурсов, занимался разнообразной общественной деятельностью. Он удостоен множества почётных званий и наград, его ценили и ценят многие и многие слушатели и музыканты со всего мира.

Но Виктор Карпович останется в истории не просто великолепным мастером-пианистом, высокоавторитетным профессором и музыкально-общественным деятелем. Ему выпал особый жребий: ни больше ни меньше, связать века — передать далёким поколениям непреходящее, в свое время воспринятое им самим. Будучи человеком высоких принципов, Виктор Карпович, к тому же, «помнил порядочных людей». Быть любимым учеником Фейнберга, пользоваться расположением Прокофьева и Мясковского, быть другом Гилельса, Ведерникова и Рихтера, попасть в шуточный палиндром Софроницкого (и, разумеется, пользоваться его расположением также) — дорогого стоит! Сменяются поколения, государственное устройство, технические приспособления, начальники, мнения, суждения — почти весь строй жизни, но музыка едина и всегда должна быть музыкой, музыкант в меру способностей должен стараться ей соответствовать, а человек — непременно оставаться человеком. В этом, по-моему, главный урок Виктора Карповича.

Ещё один важнейший его урок: помнить. Без памяти нет культуры — азбучная истина.


На протяжении всей жизни — вплоть до самого конца — Виктор Карпович не жалел сил ради того, чтобы наследие ушедших больших музыкантов не кануло в Лету, имена их не забылись, а правда торжествовала. Молодому поколению трудно представить себе, что такого рода усилия требовались даже для признания Рахманинова. Рахманиновский зал консерватории, Рахманиновское общество, конкурсы имени Рахманинова в разных городах и странах, памятники, музеи — во всём этом заслуги Виктора Карповича огромны. Неоценимы его усилия по восстановлению правды о Гилельсе, сохранению памяти о Ведерникове, о его учителе Фейнберге.

Прощаясь с Виктором Карповичем в Малом зале Московской консерватории, один из его бывших учеников вспомнил, как В. К. говорил о книге Фейнберга «Пианизм как искусство»: «...в ней множество ценнейших размышлений о музыке, пианизме, поэзии, жизни, но слово «я» там почти не встречается». Так жил и сам В. К. — достойно и скромно, не гонясь ни за бесконечным расширением репертуара, ни за славой».

Виктор Карпович прожил много лет, но всё хотелось, чтобы он оставался с нами ещё, подольше... Памятны его великолепные поздние концерты. А педагогическая работа длилась до последних дней жизни мастера. Репетиция к фейнберговскому вечеру в Малом зале (середина октября; моя последняя встреча с В. К.) ...Голос с балкона: «Не хватает дыхания! Нужно дышать! Музыка должна быть более выразительной, должна разговаривать!». Так, видимо, было все долгие годы его профессорства. Зайдёшь, бывало, в 28-й класс — В. К. (в который раз!) проходит Первый концерт Чайковского и участливо предостерегает студента: «Ты здесь *crescendo* не делай...». Трогательно. И как-то спокойно делалось на душе...

«Помедли, помедли...». Но вот пришёл и его черёд. Пробил час — не поспоришь. Нельзя не считать подарком судьбы то, что такой человек жил среди нас. А то, что В. К. до последних дней оставался в строю действующих музыкантов, можно без колебаний назвать подвигом. Несомненно, ему суждена долгая благодарная память. Но сейчас — горько.

**Михаил ЛИДСКИЙ**



# Возвращение Михаила ПЛЕТНЁВА

28 декабря 2012 в Белом зале Музея изобразительных искусств имени Пушкина перед публикой предстал Михаил Плетнёв-пианист — впервые за последние шесть лет.

Так уж случилось, что с 2006 года Михаил Плетнёв ни разу не появился на эстраде в качестве солиста. При его бесспорных успехах на дирижёрском поприще оставалось всё же непонятным, почему мы лишены возможности услышать игру одного из самых глубоких музыкантов нашего времени. И вот, совершенно неожиданно, М. Плетнёв 28 декабря дал концерт в Белом зале Музея имени Пушкина, и это, прямо скажем, был необыкновенный концерт.

...У Плетнёва-пианиста давно сложились своеобразные отношения с произведениями, которые он исполняет. Много лет назад в том же Белом зале я был свидетелем того, как своеобразно и, я бы даже сказал, анархично исполнил он в первом отделении своего концерта Фантазию C-dur Шумана. Хорошо помню, что присутствовавший на концерте Лев Николаевич Наумов был просто вне себя от возмущения. Но когда во втором отделении Плетнёв сыграл 18 пьес Чайковского, ор. 72 — цикл, который кроме него целиком, наверное, никто никогда и не играл, — тот же Наумов воскликнул: «Но это же гениально!».

Искусство Плетнёва-пианиста представляет собой феномен, далеко выходящий за рамки собственно фортепианной игры. В его интерпретациях, вернее в тех из них, где он сталкивается с миром ему близким и родным (с моей точки зрения, это, в первую очередь, музыка Чайковского и Шопена), мы слышим ту неизбежную «тоску жизни», которую Лев Толстой называл в числе трёх основных вещей, властвующих над человеческой жизнью. Однако, если пианист сталкивается с музыкой, в чём-то чужой для него, то, словно капризный ребенок, ломающий свои игрушки, позволяет себе такие вольности, которые могут вызвать даже возмущение. Несомненно, М. Плетнёв — художник с очень сложным внутренним миром. И хотя сама игра на рояле даётся ему необыкновенно легко (об этом мне в свое время говорил его любимый учитель Е. М. Тимакин), некая внутренняя душевная неустроенность, глубокая меланхолия всегда сопровождают то, что он стремится выразить на эстраде. Может быть, именно поэтому ему так удаётся исполнение музыки Шопена.

Своеобразны и его взаимоотношения с публикой: поклонники пианиста не раз бывали свидетелями упорного нежелания играть бисы и привыкли к его манере поведения на эстраде, демонстрирующей отчуждённость от присутствующих в зале, нежелание вступать с ними в какой-либо контакт...

Но в этот декабрьский вечер всё было как-то иначе. На сцену, где заранее расположилась группа музыкантов РНО (под руководством солиста оркестра Вл. Лаврика), усталой, я бы даже сказал измождённой походкой взойшёл Михаил Плетнёв. Зазвучала первая, унисонная тема d-moll'ного клавирного концерта Баха. Как известно, Плетнёв отнюдь не принадлежит к когорте аутентистов, и его игра не отличается никаким особым модернизмом. Он играет так, словно на свете не было ни Гульда, ни современных клави синистов. Но он не играет и так, как играли Баха в предыдущую эпоху, например, как исполнял этот концерт С. Рихтер. Может быть, благодаря усилиям легендарного Евгения Артамонова, который по просьбе пианиста тщательно готовил инструмент к концерту, рояль в этот вечер звучал совершенно необычно, временами напоминающая даже не клавесин, а лютию (например, в эпизоде с репетициями в первой части концерта).

Но самое сильное впечатление произвела вторая, медленная часть концерта. Плетнёв обладает удивительным свойством творить на *pianissimo* звуковые линии поразительной интенсивности, пользуясь при этом предельно экономными средствами. Он нарочито избегает «весовой» игры, зачастую извлекая звук (его любимый приём) лёгким ударом пальца, почти без участия кисти. Он замечательно «лепит» бесконечно длинную линию мелодии, по пути творя с ней всё, что пожелает: делая неожиданные остановки, не обозначенные в тексте, почти незаметно варьируя артикуляцию и тембр. Всё это напоминает художника, стоящего с палитрой перед создаваемой картиной и наносящего на неё один за другим незаметные мелкие мазки, которые, однако, в итоге выстраиваются в единое и стройное целое. И ещё. Услышав начало медленной части баховского концерта, самые первые звуки g-moll'ной темы, я не мог отделаться от ощущения, что в этой музыке уже достаточно точно предсказан Шопен. Об этом, впрочем, говорил ещё Ф. Бузони в комментариях к своей редакции Прелюдии es-moll из первого тома «ХТК». (Здесь необходима оговорка, что подобные ассоциации возможны лишь при исполнении концерта именно на рояле). Возможно, с точки зрения современных взглядов на Баха такое исполнение могло показаться архаичным, но мне оно представилось абсолютно обоснованным и убедительным. В финале же баховского концерта (как, впрочем, и последовавшего за ним D-dur'ного гайдновского) пианист, казалось, нарочито избегал обычного в та-

кой музыке бодрого оптимизма. Иной критик, наверное, не удержался бы и упрекнул исполнителя в нехватке «драйва». Мне же кажется, главное, что он хотел сказать, заключалось именно в медленных частях обоих концертов.

Но самое неожиданное было впереди. После Концерта Гайдна Плетнёв спустился со сцены, подошёл к микрофону и поздравил Ирину Александровну Антонову с прошедшими юбилеями (и с её личным, и со 100-летием Музея, который она возглавляет более полувека). А затем — вдруг обратился к публике. Сказал, что очень давно не играл Скрябина, но в этот вечер решил вспомнить цикл из 24 прелюдий оп. 11, последний раз исполненный им 15 лет назад и тогда же записанный.

...Плетнёв выстроил из музыки раннего Скрябина хрупкий, нежный, воздушно-лёгкий звуковой мир, в чём-то близкий исполнительской манере самого автора, известного своей «полётной» манерой игры. Отодвинув на задний план масштабность, драматизм, трагедийность (скажем, в прелюдиях h-moll, es-moll, c-moll и d-moll), он сделал акцент на тех прелюдиях, где русский автор сближается — возможно, посредством шопеновских влияний — с творчеством Дебюсси. Поразили тончайшие тембральные находки: в атмосфере едва уловимой звучности создавался образ необыкновенно хрупкой красоты. Музыка Скрябина оказалась М. Плетнёву и близкой и родной. Но в ней он, прямой наследник игумновской традиции, пошёл, скорее, по пути, который проложен современной сонористикой, может быть, музыкой Д. Лигети или А. Веберна, настолько важной составляющей его исполнения стала тишина. Я говорю о тишине в двух различных смыслах: о тишине как способе передавать едва уловимое, тончайшее звуковое пространство и о тишине как умении создавать напряжённость линейного потока с помощью пауз.

Здесь вовсе не было того вида сокрушительной энергии, которая памятна нам по игре мастеров старшего поколения — Гилельса, Рихтера, Софроницкого... Реальное сменилось ирреальным, близкое — далёким, здесь царствовало нечто прустинское; над звуками словно довлело усилие воспоминания — воспоминания печально-светлого, очень нежного и любовно отделанного. Зал словно погрузился в транс. И это тем более удивительно, что на сцене сидел человек, не прилагавший никакого видимого усилия, не совершавший ника-

ких телодвижений или жестов, лицо которого не выражало ничего, кроме сосредоточенности на звучащей материи. Но власть, которую он обрёл над присутствующей в зале публикой, была очевидна и безмерна...

Видимо, в знак уважения к И.А. Антоновой М. Плетнёв сыграл ещё две пьесы на бис: Экспромт Ges-dur, op. 90 № 3 Шуберта и Ноктюрн cis-moll op. posth. Шопена. Не стану описывать бисы в подробностях: они были прямым продолжением «сказанного» музыкантом в скрябинских прелюдиях... И хочется надеяться, что возвращение Плетнёва-пианиста не останется случайной причудой, но послужит началом нового этапа в сольной деятельности этого большого художника! ■

**Андрей ХИТРУК**



© Harald Hoffmann / DG



Участники фортепианного форума с худруком фестиваля (слева направо): сидят — С. Лаврова, Г. Жукова, Н. Соловьева, стоят — И. Александров, А. Радвилович, С. Осколков, Н. Мажара, А. Танонов.

# ФОРТЕПИАНО В ТЕНИ АВАНГАРДА

«Толстовская гора отбрасывала длинную тень, и, чтобы из-под неё выбраться, нужно было либо превзойти Толстого в точности, либо предложить качественно новое языковое содержание».

*И. Бродский.  
«Катастрофы в воздухе»*

**Т**радиционный для Международного фестиваля новой музыки «Звуковые пути» (19–26 ноября 2012, Санкт-Петербург, художественный руководитель Александр Радвилович) и всегда предельно спрессованный **Фортепианный форум** в этом году состоял из двух частей: «Фортепиано на грани веков» и «Посвящение Дебюсси» — т.е. привычная формула форума была соблюдена и сулила яркие впечатления<sup>1</sup>. Их, однако, оказалось меньше, чем прозвучавших произведений. Возможно, соседство сочинений «классиков авангарда» и — в хронологическом смысле — подлинных

авангардистов, т.е. тех, кто пишет в настоящее время, оказалось не в пользу последних. Смеем предположить, происходит это потому, что методы композиции усвоены, а смысл применения техник не найден, или, точнее — не смысл был причиной творчества. К подобным выводам три десятилетия назад пришёл И. А. Бродский, размышляя над судьбой русской литературы в XX веке, над тем причудливым путём, пойдя по которому за Л. Толстым, она «скапталась в яму социалистического реализма»: «Причина, по которой русская проза пошла за Толстым, заключается, конечно, в стилистике его выразительных средств, соблазнительной для любого подражателя». Подобный вы-

<sup>1</sup> Фортепианный форум проходил 20 ноября 2012 в Выставочном зале Фонда Михаила Шемякина

вод — о соблазне выразительных средств авангарда — в первую очередь напрашивается именно на концертах фортепианной музыки, составленных по принципу «парада».

Удивительно, что даже в случае самых радикальных новаций, использования «тела инструмента» во всём многообразии уже открытых и вновь придуманных приёмов звукоизвлечения природа фортепиано откликается именно богатством смыслов, звуковых аллюзий на чётко выраженную смысловую структуру. В случае же бездумного перечисления усвоенных приемов, объединённых названием авторского опуса, становится просто столом для тембровых опытов, большим ящиком со струнами, но **не фортепиано**. Известно, что практика «расширенной трактовки» инструмента или использование всех возможных разновидностей фортепиано, вплоть до игрушечных (Кейдж), всегда есть результат одержимости определённой идеей и беспощадностью её реализации. Именно эта беспощадность композиторов — подлинных новаторов — не только полностью изменяет ролевые функции привычных инструментальных тембров, но и сообщает их сочинениям всегда различимый смысл.

Итак, первая часть форума — **«Фортепиано на грани веков»** — была представлена солидным сводом композиторских имён и апробированных произведений. Открывшие форум **Вариации для фортепиано (2011) Юрия Акбалькана**<sup>2</sup>, являются пока вторым фортепианным опусом молодого автора. Годом ранее им написана пьеса «Фуэкирюко» для фортепиано соло в такой же, как и Вариации, технике чередований кластеров и остигатных монологических фраз. Очевидно, что пока автор «прислушивается» к инструменту, пытаясь соединить свои намерения с его возможностями, поэтому больше это напоминает спонтанную импровизацию — настолько узнаваемы алеаторические «квадраты», тиражируемые каждым поколением композиторов-постмодернистов. Затем, также в исполнении Ивана Александрова, прозвучала очень поэтичная сюита **«6 encores» Лучано Берлио**. Сочинение не является циклом в строгом значении: это собранные самим композитором под одну обложку шесть программных пьес разных лет, причём первые две пьесы **Brin («Росток»)** и **Leaf («Лист»)** датированы 1990 годом, **Wasserklavier («Рояль воды»)** — 1965, **Erdenklavier («Земной рояль»)** — 1969,

<sup>2</sup> Ю. Акбалькан (род. 1986) — студент Санкт-Петербургской консерватории по классу С.М. Слонимского.

**Luftklavier (воздушный рояль)** — 1985, **Feuerklavier («Рояль огня»)** — 1989. Фактура каждой миниатюры звукоизобразительна в лучших традициях импрессионизма. Удивительно точно разреженная алеаторическая ткань первой пьесы передаёт хрупкость и уязвимость ростка, вздрагивающие, кружащиеся на одном месте кластеры — облетающий, цепляющийся за все выступы лист, прозрачную текстуру воды, оголённость земли и постоянного невидимого движения жизни на ней, стремительных потоков воздуха и всепожирающего огня. Сюита Берлио неожиданным образом оказалась созвучна виртуозной, написанной под несомненным влиянием неомимпрессионизма Мессиаана пьесе **Евгения Ройтмана**<sup>3</sup> **«Поднимается ветер»**, блестяще исполненной композитором и пианисткой Настасьей Хрущёвой. Также в её исполнении прозвучало, на наш взгляд, громоздкое и не очень внятное по форме сочинение молодого (род. 1986) украинского композитора **Алексея Шмурака «Вавилон» (2010)**. В Санкт-Петербурге его имя впервые было представлено сочинением «Пена» на фестивале «Звёзды белых ночей» в июне 2012 года в исполнении пианиста Андрея Коробейникова. В завершение первой части форума прозвучали сочинения очень значительных авторов, замечательно сыгранные Алексеем Глазковым. Отметим, что выступления Глазкова как с собственными композициями, так и с музыкой современников, всегда впечатляют неслучайностью авторских конструкций и выбранной программы. На форуме в его исполнении были представлены **«Мандрагора» (1992) Тристана Мюрая**<sup>4</sup>, **«a R» (hommage a Ravel) (1987) Яни-**

<sup>3</sup> Е. Ройтман род. в 1960 в Виннице. Окончил Ленинградскую консерваторию (класс Б.А. Арапова). Работал в посёлке Красная Долина под Выборгом, где и были написаны его лучшие произведения, практически все — для фортепиано: «Марш в полнолуние», «Поднимается ветер», «Иллюзион», «Нескучный садик», «Албанское танго». В настоящее время живёт в Гамбурге. В сентябре 2012 стал лауреатом петербургского композиторского конкурса им. А.П. Петрова.

<sup>4</sup> Т. Мюрай (род. 1947) — один из крупнейших представителей Новой музыки Франции. Ученика Мессиаана, активнейшего сотрудника парижской электронной студии IRCAM, профессора Колумбийского университета в Нью-Йорке пока ещё мало знает российская публика. Между тем, его музыка, как и музыка его товарищей по группе L'itinaire («Маршрут») Ж. Гризе, М. Левинаса и других, представляет собой, вероятно, самый значительный вклад в современное музыкальное искусство Франции со времен Булеза. Т. Мюрай и композиторы группы L'itinaire обратились к иным измерениям звука и к другому пласту многовековой французской культурной традиции. «Музыкальный язык привязывается теперь к глубокой разработке феномена звука во всей его сложности — как гармонической, так и негармонической. С этого времени можно сказать, что композиторы L'itinaire входят в свою работу над произведением, как скульптор, работающий со звуками».



са Ксенакиса и IV часть оперы «Shadowtime» («Время сумерек») — «*Opus contra naturam: A Shadow Play for Speaking Pianist*» («Игра теней для говорящего пианиста», 2000)<sup>5</sup> британского композитора **Брайана Фернихоу**<sup>6</sup>. Последняя пьеса настолько оригинальна (это моноспектакль в формате одной пьесы), что хочется остановиться на ней подробнее. Во время исполнения этого трёхчастного цикла «Опус против природы» пианист произносит текст вне музыкально-исполнительского процесса, обособленно — либо во время музыкальных пауз, либо на фоне удерживаемых звуков (т.е. здесь всё — против природы: против природы фортепианного исполнительства, против природы языка, против природы сознания).

Пьеса Фернихоу создана на «либретто» Чарльза Бернштейна — американского поэта и писателя (род. 1950), причастного к так называемой «поэзии языка», предполагающей использование при написании литературного произведения игру фонем, фраз и слогов. При этом в качестве вербальных «бонусов» в крайних частях композитор использует собственные тексты, во многом перекликающиеся с идеями «поэзии языка». Вербальная часть партитуры здесь пуантилистическим образом «разбросана» в пространстве музыкальной нотописки

<sup>5</sup> Опера «Shadowtime» (1999–2004) посвящена жизни и гибели Вальтера Беньямина (1892–1940) — немецкого философа, теоретика истории, эстетика, историка фотографии, литературного критика, писателя и переводчика, её премьера с успехом прошла в 2004 в Мюнхене. Сочинение состоит из 7 частей. Партитуре предпослана объемная аннотация: «Из-за постоянного изменения ключей и регистров распределение материала между двумя руками является приблизительным. Пианист должен определить этот аспект интерпретации самостоятельно. Тексты (расположенные преимущественно выше нотноосцев) необходимо произносить приблизительно относительно звучания музыки — там, где предлагается их звучание. В некоторых моментах отдельные слова расположены так, чтобы их произносить в точной координации с отдельными звуками фортепиано. Эта координация является намеренно спроецированной. Тексты произносятся в конфронтации вербального и музыкального начал. В частности, необходимо выбирать тон голоса, диапазон и способы воспроизведения текста для каждой «вокальной» вставки. Текст должен реагировать на музыкальный контекст. В партитуре преднамеренно не обозначена педаль с целью предоставления исполнителям свободы в выборе акустической импровизации».

<sup>6</sup> Б. Фернихоу (род. 1943) — британский композитор и педагог. Учился в Бирмингемской музыкальной школе (1961—63) и Королевской академии музыки в Лондоне (1966—67). В 1968 получил Премию Мендельсона, что дало возможность продолжить учёбу в Амстердаме (Тон де Лейв) и Базеле (Клаус Хубер). Позднее преподавал во Фрайбурге, Милане, Гааге, Сан-Диего, Стэнфорде. Активный участник Дармштадтских летних курсов Новой музыки. Музыка Фернихоу принадлежит к направлению так называемой новой сложности (new complexity). Его сочинения, требующие крайней ответственности от исполнителей, входят в репертуар крупнейших современных ансамблей и исполнителей (Ардитти-квартет, Пьер-Ив Арто и др.).

и графики: слова, слоги и фразы прописаны под (или над) каждым из звуков. В целом, первая часть форума вполне отразила значительные вехи развития фортепианного искусства рубежа веков, внятно показав и перспективные техники и уже исчерпанные.

Во второй части форума «Посвящение Дебюсси. К 150-летию со дня рождения» прозвучали сочинения молодых петербургских композиторов (в основном, в авторском исполнении), программно или стилистически аллюзорно направленные в сторону великого французского импрессиониста. Но здесь фортепиано, в основном, оказалось, «в тени авангарда». Большого смысла, тембровых и структурных находок предполагали пьесы **И. Александрова «1882. Москва. Плещеево»**, прозвучавшая в исполнении автора салонно-непритязательно, и исполненный им же эскизный набросок **Н. Синяковой «Дотронься до облака»**. Не очень «в тему» оказалась традиционно-романтическая и почему-то анонсированная автором как «диалог со Скрябиным» пьеса **С. Осколкова «Угасших солнц огонь»**. Некоторое недоумение вызвала композиция **А. Танонова «Граф де Бюсси»**, которую автор представил как «гимн великому француз-революционеру». Основанная на мелодии «Марсельезы» и гармонизованная псевдо-импрессионистскими аккордами пьеса, в целом, оставила впечатление экспромта для «капустника». Virtuозную пьесу Дебюсси для двух фортепиано «По белым и чёрным» **С. Лаврова** отобразила в своем творчестве как упражнение для двух пианистов, пытающихся одновременно играть на клавиатуре и на струнах фортепиано, назвав сочинение «*Et blanc et noir — en noir et blanc*». Наиболее осмысленной и выразительной показалась пьеса **А. Глазкова «Debussi**». В целом, все «мировые премьеры», прозвучавшие во второй части форума, оставили впечатление наспех написанных «по случаю», одноразовых опусов. Что, безусловно, несправедливо по отношению к фестивалю, к слушателю и, главное, по отношению к фортепиано.

В завершение вечера прозвучали четыре прелюдии Дебюсси из первой тетради 1909–1910 гг. в великолепном исполнении Николая Мажары, чье неперемное участие в концертах новой музыки сообщает им связь с фортепианной традицией и свидетельствует о её продолжении. ■

**Наталья КАТОНОВА**



Паскаль Девуайон:  
«ДЛЯ МЕНЯ ВАЖЕН  
ПОСТОЯННЫЙ ПОИСК  
НОВОГО»

Известность пришла к пианисту Паскалю Девуайону в 1978 году: тогда он завоевал вторую премию на Международном конкурсе им. П.И. Чайковского в Москве. И стал первым французским исполнителем, добившимся такого успеха на этом состязании. Маэстро Девуайон выступает в лучших залах мира, сотрудничает с самыми именитыми оркестрами, участвует в престижных фестивалях — как соло, так и в составе камерных ансамблей. С 1996 Паскаль Девуайон — профессор Университета искусств в Берлине. Именно в Берлине и состоялась беседа с пианистом: постоянный автор «PianoФорум» Александр КУЛИКОВ — аспирант его класса.

— *Вы хорошо известны в России как один из победителей Шестого Конкурса имени Чайковского, и российская публика всегда посещает Ваши концерты с огромным удовольствием. Нашим читателям было бы интересно узнать, каким был Ваш путь в музыку. Были ли Ваши родители музыкантами?*

— Мои родители не музыканты, но мой старший брат брал уроки фортепиано. Впоследствии он бросил занятия, а я — продолжил. По этой причине любовь к музыке у меня проявилась сравнительно поздно, лет до двенадцати я не представлял себе, что стану пианистом, а жил как самый обычный ребенок — с увлечением играл в футбол и проводил много времени с друзьями.

— *Вы учились в обычной общеобразовательной школе. Проявляли ли Вы особый интерес к каким-либо предметам — например, к литературе, к математике? Трудно ли было совмещать это с занятиями музыкой?*

— Да, это было серьёзной проблемой. Я должен был всякий раз делать выбор, так как музыке необходимо было уделять много времени. Мои родители считали, что целесообразнее поступить в технический вуз, и не разделяли моего стремления стать пианистом, так как музыканты, по их мнению, всегда испытывают трудности с работой и вообще с жизненным благоустройством, в отличие от востребованных «технарей». Поэтому я заключил своего рода соглашение с родителями и в шестнадцать лет окончил школу физико-математического профиля, чтобы иметь возможность поступить в технический институт. Однако после окончания школы я всё же вернулся к профессиональным занятиям музыкой.

— *Вскоре Вы стали лауреатом нескольких крупных конкурсов (имени Виотти в Верчелли, имени Бузони в Больцано, в Лидсе). Тем не менее, после этих побед Вы приняли решение участвовать и в Конкурсе имени П. И. Чайковского. Каковы были Ваши главные мотивы?*

— На конкурсе в Лидсе я занял третье место, в те времена это уже было большим успехом. Я получил несколько ангажементов, однако вынужден был от них отказаться: в моей жизни произошёл несчастный случай, в результате которого я не подходил к инструменту около девяти месяцев. После такого перерыва всегда сложно возобновить концертную карьеру. Я переговорил со своим менеджером и получил от него совет, что для возобновления активной концертной деятельности необходимо снова выступить на каком-либо престижном конкурсе. По срокам мне подходили два: Королевы Елизаветы в Брюсселе и имени Чайковского в Москве. Несмотря на то, что Брюссель ближе к моей родной Франции, я всё же выбрал далёкий, неизвестный, но привлекательный Советский Союз; главным аргументом была моя любовь к музыке Чайковского.

— *Помогла ли Вам вторая премия Конкурса Чайковского в пианистической карьере?*

— В то время это был один из самых авторитетных конкурсов в мире, и премия действительно очень помогла мне успешно включиться в музыкальную жизнь во многих странах, за исключением Франции. Возможно, эта проблема сопровождает меня всю жизнь — специфические взаимоотношения с моей родной страной.

— *Сейчас Вы известны не только как пианист, но и как профессор ведущих музыкальных вузов. Как началась Ваша педагогическая карьера?*

— Моя мать — педагог, и мне всегда нравилось преподавание как путь установления контактов, нахождения взаимопонимания с разными людьми, поэтому я давал частные уроки уже с 18 лет. Позже захотелось организовать собственный класс, и я стал искать место профессора. Это оказалось достаточно сложно, так как во Франции для этого необходим диплом на право преподавания, а у меня был диплом пианиста-исполнителя. Это требование казалось мне абсурдным, какой-то бюрократической игрой.

Семейный дуэт: Рикако Мюрата, Паскаль Девуайон



— Теперь я менее строг, чем раньше. Я думаю, это правильно, так как моя цель — не организовывать за студентов их музыкальную судьбу, а научить их делать это самостоятельно. Если мои «питомцы» готовы работать вместе со мной, то мы можем многого добиться. Если же они ещё не готовы к этому, я могу подождать, но в таком случае я прилагаю максимум усилий, чтобы они всё же приучились к совместной работе. В этом я вижу свой долг. Если студент отказывается продвигаться в этом направлении, то при отсутствии взаимопонимания ничего нельзя поделать. Можно, конечно, заставлять, но я считаю это бесполезным.

Поначалу я принимал предложения работы в нескольких небольших консерваториях. Моя деятельность как преподавателя была успешной, и я решил получить место в Парижской консерватории. Это было очень трудным делом, но в то время у профессора Жака Рувье не оказалось ассистента, и я был приглашён на это место. Впоследствии получил и собственный класс.

— *Сейчас у Вас большой класс в Университете искусств в Берлине, Вы постоянно проводите мастер-классы в Европе, в Японии. Как Вам удастся сочетать исполнительскую и педагогическую деятельность?*

— Прежде мне это было сложнее, так как я искал возможности больше выступать как пианист и в то же время расширял педагогическую деятельность. Теперь, когда я реже выступаю с концертами, мне удаётся все согласовывать. Если я в Берлине, и все мои студенты тоже там — то всё в порядке.

— *Как бы Вы охарактеризовали себя в качестве педагога? Вы строгий учитель?*

Надо признать, что современные методы преподавания сильно отличаются от практиковавшихся ранее. Взаимоотношения «студент — профессор» были в прошлом совсем другими. Сейчас возраст студентов моего класса — от 17 до 26 лет, и все они уже взрослые, состоявшиеся личности. Единственное, что я могу, — абсолютно искренне критиковать их, точнее говоря, анализировать их игру, а строг я, прежде всего, в требовании уважения к музыке. Я требую, чтобы студенты не просто автоматически следовали моим указаниям, а понимали, что и как они исполняют, особенно это относится к качеству звука, фразировке, полифонии и пр.

— *В Ваш класс приезжают молодые пианисты со всего мира. Все они прошли определённую подготовку у себя дома. Возникают ли у Вас как у преподавателя проблемы, связанные с несовпадением традиций в разных странах?*

— Я не ожидаю, что студенты будут играть так, как хочу этого я. Когда я преподаю, для меня важно услышать личность, отличающуюся от других. Я не собираюсь учить японца точно так

же, как русского, поляка или француза. Для меня важна индивидуальность. Я твердо убеждён, что к каждой культуре следует относиться с уважением, так же, как и к творчеству каждого композитора. Важно понять дух сочинения и выразить его. В конце концов, музыка приемлет самые разнообразные интерпретации, в противном случае не существовало бы столько разнообразных пианистов. Важнее найти общие подходы, объединяющие меня с каждым студентом. Никому не доступна абсолютная истина в музыке, поэтому главное — это взаимное обогащение разных национальных традиций, а не их обособление. Музыканту сначала необходимо осознать, что он хочет выразить собственным исполнением, а затем обогатить свою игру чем-то принятым из других культурных традиций.

— Можете ли Вы предсказать кому-либо из Ваших студентов блестящую пианистическую карьеру?

— Прежде всего, не следует смешивать ярко одарённых студентов и студентов, успешно делающих карьеру. Иногда эти понятия совпадают, но чаще, к сожалению, нет. Безусловно, в моём классе есть студенты, которые достигли определённых успехов и играют в крупных залах, но я не могу сказать, что они относятся к всемирно известным пианистам первого ранга. Для меня важнее, что даже на моих классных концертах в Берлине я иногда слышу по-настоящему выдающиеся исполнения, которые доставляют подлинную радость. А являются ли такие студенты широко известными пианистами — для меня совершенно не важно. Станут ли они таковыми в будущем — это другой вопрос.

Всем известно, что сейчас существуют различные пути для успешной карьеры: важно налаживание контактов с прессой, участие в различных «политических играх». Но если мы говорим о подлинной ценности музыканта, то я могу с уверенностью сказать, что такие студенты в моём классе есть.

— Считаете ли Вы важным для студентов знание других видов искусств и наук — литературы, живописи, истории, философии и т.д.?

— Я считаю, что различные виды искусства вообще нельзя отделять друг от друга. Все выдающиеся композиторы, поэты, художники были всесторонне образованными людьми, и замыкание в одном виде искусства считалось в прошлом абсурдным. Так, близким другом Шопена был художник Делакруа, невозможно

представить себе и Дебюсси вне связи его с живописью и поэзией импрессионизма.

Искусство — средство единения людей, и замыкаться на каком-то одном из его видов, на мой взгляд, даже опасно. В своём классе я требую от студентов подготовить письменный анализ исполняемых сочинений, и вовсе не для того, чтобы сделать из них музыковедов или литераторов. Я лишь хочу подтолкнуть их к более глубокому пониманию произведения, знанию истории и обстоятельств его создания. Невозможно хорошо исполнить «Картинки с выставки» Мусоргского, не имея представления о произведениях живописи, вдохновивших композитора. Я также считаю важным, помимо искусства, изучение истории и философии.

— В наши дни настоящим злом стала коррупция в музыкальном мире, особенно эта проблема актуальна для конкурсов. Считаете ли Вы целесообразным для своих студентов участие в них?

— Во-первых, я бы не утверждал, что эта проблема характерна только для настоящего времени. Я помню множество неприятных конкурсных историй, происходивших во времена моей молодости. Достаточно вспомнить хотя бы Первый конкурс Чайковского и победу, одержанную американцем Вэном Клайберном, что, по слухам, было сопряжено с определёнными политическими осложнениями. Коррупция была всегда.

Трудность вот в чём: если молодой пианист не одарён способностью «организовывать» свою карьеру, то есть заниматься активным самопродвижением, то что, кроме участия в конкурсах, остаётся для него? Большинство по-настоящему великих пианистов никогда не принимали участия в конкурсах, и всё же, если нет других возможностей показать себя аудитории, то остаётся одно — участвовать в них. Необходимо только помнить, что успех зачастую связан с удачей, случайностью или «политикой», но далеко не всегда — с талантом. В определённой мере конкурсы могут быть проверкой собственных сил, но не следует быть уверенным в объективности официальных результатов.

Я могу привести пример из своей практики, который сейчас уже не является секретом. Когда я был председателем жюри на конкурсе в Женеве, случилось так, что двое моих студентов принимали в нём участие (в чём не было никакой инициативы с моей стороны). Я могу ответственно заявить, что от начала до конца конкурса я не произнёс ни слова

в их поддержку и ни разу не голосовал за них вплоть до финала. Первая премия никому не была присуждена, а вторую и третью получили мои студенты, после чего сразу же пошли кривотолки о несправедливости итогов. На самом же деле я не предпринимал абсолютно ничего в их поддержку, это противоречит моим убеждениям. Я лишь хочу подчеркнуть этим примером, что списывать все неудачи на конкурсах только лишь на коррупцию несколько примитивно. Иногда жюри действительно очень сложно принять согласованное решение. Если на конкурсе появляется яркая индивидуальность, то её по достоинству может оценить далеко не каждый, и в таком случае всех скорее устроит в качестве победителя просто крепкий, хороший пианист без своего «яркого» лица.

**— Были ли в Вашей практике случаи, когда коллеги по жюри судили явно несправедливо?**

— Да, я припоминаю подобную историю. Я вновь был председателем жюри на одном из конкурсов, где в финал вышли пять участников. Один из них был из Китая, один из членов жюри также представлял эту страну. Уровень китайского конкурсанта был явно недостаточен для призового места, и с этим были согласны все члены жюри, кроме представителя Китая: он значительно занижал оценки всем другим конкурсантам, чтобы расчистить дорогу своему соотечественнику. Вот яркий случай коррупции, и всё же справедливость в этом случае в какой-то мере восторжествовала — китайский участник первой премии не получил.

Как мне представляется, для того, чтобы победить на конкурсе, необходимы талант, выносливость, превосходная техника. Сверх того, обязательно должно иметь место счастливое стечение обстоятельств, проще говоря — удача. Когда я был моложе, я явно недооценивал её роль. Возможно, я выиграл некоторые конкурсы потому, что не имел никакой поддержки, но никто и не был, соответственно, против меня.

На Конкурсе Чайковского, где первую премию получил Михаил Плетнев, мне была присуждена вторая. Безусловно, Плетнев — выдающийся пианист, но, по неофициальной информации, мы могли бы разделить первую премию, однако против меня, что парадоксально, проголосовал член жюри из Франции. Был ли он искренен или нет, сказать трудно.

Когда тебе двадцать лет, подобные проблемы на конкурсах кажутся вопросом жизни и смерти, но сейчас я понимаю, что это всё — суета сует. В жизни есть и другие ценности. Сама музыка куда выше всех этих мелких дрызг.

**— Как изменились Ваши взгляды на фортепианное искусство и методы работы по сравнению с тем временем, о котором Вы только что вспоминали?**

— Они изменились очень сильно. Когда я слушаю записи, сделанные мной в двадцатилетнем возрасте, то понимаю, что сейчас я сыграл бы совершенно иначе, но я не могу сказать, было бы это хуже или лучше, чем прежде. Просто не знаю. Человек не может прожить жизнь, не меняясь. Безусловно, я чувствую, что достиг определённого прогресса в музыке. Сейчас я исполняю многое значительно свободнее, чем раньше, и для меня важен постоянный поиск нового.

**— Какие композиторы и стили наиболее близки Вам сейчас?**

— Я стараюсь не замыкаться в каких-либо рамках. Тем не менее, сейчас по духу мне ближе других Бетховен, Шуберт, Шуман и Дебюсси.

**— Как известно, Вы постоянно исполняете и записываете камерную музыку. Чем она Вас особенно привлекает?**

— По моему убеждению, в камерных произведениях заключена душа музыки. Известно, что величайшие сочинения в истории были созданы для струнного квартета. Даже у Бетховена, автора непревзойдённых фортепианных сонат и симфоний, струнные квартеты — это вершина творчества.

Участие в камерном ансамбле воспитывает музыкантов, учит их трудиться согласованно, избегать излишней самодемонстрации, приходить к общему мнению и т.д. Без этого невозможен позитивный результат. Исполнение камерных сочинений предполагает большое количество репетиций, что даёт возможность особенно глубоко осмыслить и прочувствовать исполняемое произведение. Как я уже говорил, камерный репертуар — это лучшие страницы в творчестве великих композиторов.

**— Имеете ли Вы возможность выбирать репертуар для концертов сами или вынуждены согласовывать его с менеджерами, с филармониями и т.д.?**



Александр Куликов в классе  
П. Девуайона в Университете искусств  
в Берлине

— Конечно, я вынужден согласовывать. Возможно, только с десяток наиболее известных пианистов могут позволить себе подобную роскошь — исполнять то, что они пожелают и когда пожелают. Если же Вы не столь известны, то почти всегда вынуждены играть то, что предлагают. Крайне сложно исполнить что-то малоизвестное — это особенно страшит менеджеров. Я, как француз, по их мнению, должен исполнять преимущественно французскую музыку. Это стало одной из причин, почему я снизил свою активность как концертирующий пианист, но были и другие причины. Мне совершенно чужда безудержная карьерная гонка, без которой не обойтись в музыкальном мире. Кроме того, со временем пианисту поступает всё меньше приглашений выступить с сольным концертом, всё больше — с оркестрами. Между тем, оркестров высокого уровня сейчас очень мало, и приходится играть с посредственными коллективами, к тому же без достаточного количества репетиций, что также не прибавляет вдохновения. Когда пианист молод, то для него привлекательна сама воз-

можность игры с оркестром, в зрелом же возрасте становишься более избирательным и требовательным не только к себе, но и к дирижёру, и к оркестру в целом. Именно по этим причинам я предпочитаю выступления в небольших залах в ансамбле с прекрасными музыкантами, со многими из которых меня связывает давняя дружба.

**— Вы и Ваша супруга Рикако Мюрата успешно выступаете как фортепианный дуэт. Расскажите, как появилась идея его создания.**

— Мы начали играть вместе сравнительно недавно. Идея заключалась в том, чтобы представить фортепианный дуэт

не в качестве развлечения для публики, а исполнять серьёзный концертный репертуар, по большей части не известный слушателям. Надеюсь, что нам это удалось, но на этом пути далеко не все гладко. Трудно найти хороший зал с двумя подходящими роялями, кроме того, агенты неохотно соглашаются сотрудничать с фортепианными дуэтами. Тем не менее, нам сопутствует удача, мы выступаем достаточно часто.

**— Наш журнал уделяет значительное внимание современной музыке. Известно, что Вы исполняете её достаточно часто. Представляет ли для Вас интерес современная российская музыка?**

— Да, безусловно. Я исполнил, к примеру, ряд сочинений Софии Губайдулиной, её музыка уже стала общепризнанной современной классикой.

Главная проблема современной музыки — это её сверхсложность для исполнителей. Мы вынуждены тратить огромное количество времени на её освоение. Именно по этой причине

я исполняю современных композиторов не так часто, как хотелось бы. Это мнение разделяют и другие мои коллеги. Безусловно, есть энтузиасты, которые отдают себя подобной музыке, но их не так много. Один из моих студентов — Томоки Парк из Японии — сам пишет музыку, естественно, в авангардном стиле. Однако ни он сам, ни другие студенты не спешат приносить мне на уроки современные сочинения, хотя много о них разглагольствуют; все хотят играть Бетховена, Шопена...

Я сам бы с удовольствием сыграл превосходные этюды Лигети, но это невероятно трудно, и для того, чтобы должным образом освоить их для сцены, необходимо затратить годы, которых у меня, к сожалению, нет. Я надеюсь, что в будущем появятся пианисты, не занимающиеся, подобно мне, преподаванием, которые смогут полностью посвятить себя современной музыке.

— *В каких концертных залах Вам приятнее всего выступать?*

— Как и все пианисты, я в восторге от Большого зала Московской консерватории. Недавно, как я слышал, там была проведена реконструкция, и я не знаю, сохранилось ли что-нибудь от того зала, в котором я играл на Шестом конкурсе имени Чайковского, когда он был одним из лучших в мире. Также я могу особо выделить зал Концертгебау в Амстердаме. Мне не очень нравится звучание в Берлинской филармонии, но в целом в Германии есть много небольших залов с превосходной акустикой. В Париже, к сожалению, я не могу назвать ни одного хорошего зала, зато в Лондоне имеется прекрасный, по моему мнению, Вигмор-холл.

— *В сезоне 2010–11 Вы совершили большое турне по России: Санкт-Петербург, Москва, Нижний Новгород, Казань, Самара, Тольятти. Как возникла идея такого турне?*

— Эти концерты состоялись в рамках Года Франции в России, иначе такое большое турне вряд ли можно было бы осуществить. В этом году мои концерты в России не планируются, но я собираюсь приехать в декабре в Казань и дать там мастер-класс. Очень жаль, что мне не удалось принять интересное предложение — стать членом жюри Конкурса имени Скрябина в Москве.

— *В отличие от других зарубежных исполнителей, которые, как правило, ограничива-*

*ются концертами лишь в Москве и Санкт-Петербурге, Вы выступали как сольно, так и с оркестром во многих, порой не очень крупных городах России. Каковы Ваши впечатления от нестоличной публики?*

— Мне было очень приятно встретить тёплый приём в этих городах. Аудитория произвела на меня самое прекрасное впечатление. Хочу отметить, что все концерты были превосходно организованы, и залы были всегда полны, но тёплое отношение публики — это, конечно, всегда самое приятное. Я считаю, что совершенно необходимо проводить подобные концерты не только в столицах, но и в менее крупных городах.

Огорчило меня только одно — я не имел возможности из-за плотного графика посмотреть сами города, в которых играл. Но, надеюсь, такая возможность мне ещё представится.

— *Изменилась ли, по Вашему мнению, публика в России со времени Вашего участия в конкурсе Чайковского в 1978 году?*

— Сама жизнь в России очень сильно изменилась! В СССР музыка занимала особое место, была центром культурной жизни, в том числе и для молодёжи, что очень хорошо ощущалось во время конкурса. Теперь же в России, как и в Европе, значительная часть молодёжи совсем не интересуется классической музыкой. Я полагаю, что это следствие наступления капитализма, когда единственной ценностью становятся деньги.

— *А заметили ли Вы какие-либо позитивные перемены?*

— Это зависит от того, что считать позитивным. Безусловно, свободы стало больше, особенно в плане заграничных поездок, русские стали свободно передвигаться по миру. Теперь в России не стало дефицита, купить можно всё, что угодно, но жизнь, особенно в Москве, мне показалась чрезмерно дорогой. Кроме того, я заметил много нищих в городах, и зимой это особенно печальное зрелище. Поэтому я думаю, что не все изменения в вашей стране однозначно позитивны.

Меня, естественно, больше всего интересует отношение людей к искусству и, в частности, к музыке. В мой класс сейчас приезжает много студентов из России, и это, как правило, очень одарённые и, что главное, одухотворённые молодые люди. Я верю, что они-то и возродят ту яркую духовную жизнь, которой всегда славилась российская культура. ■



# НЕ ЗВУКОМ ЕДИНЫМ, НО СЛОВОМ

Современного любителя и ценителя музыки трудно поразить чем-то до степени, когда он воскликнет: «Воистину удивлён до крайности!». Ибо кажется, что всё знакомо, всё доступно из мира изысканных звучаний — и сочинительские выверты, стоящие действительно на краю «музыкальной ойкумены», и пределы виртуозной акробатики, и те исключительные случаи высочайшего равновесия всего, т.е. случаи собственно музыкального волшебства. И не то чтобы всё изведано. Это «всё» постоянно возвращается в новой нюансировке. Дело в ожидании неожиданного. Обычно мы ждём вождельного, то есть по существу — предвиденного, знакомого. Мы жаждем именно нового оттенения. Похоже, что «до крайности» нас может удивить нечто стороннее, проросшее на музыкальном поле в виде растения с другого континента. Именно это и случилось со мной, когда мне в руки попала книга новелл В.П. Задерацкого «Золотое житьё» (М., «Аграф», 2012) — произведение из мира литературы, созданное композитором и пианистом, завершившим своё обучение в Московской консерватории в 1916 году. Его музыкальное творчество, которое только в последние десятилетия возвращается из небытия, мне отчасти знакомо. Я слежу за нарастающими экспозициями его сочинений, как одно за другим выходят из тени забвения его удивительные работы в области фортепианных жанров. Мне знакомы его компакт-диски, вышедшие в Германии и Украине. Я наблюдаю, как постепенно его музыкально-творческая фигура высвечивается в культурном ландшафте первой половины XX века в значении крупного художественного явления.



И вдруг — литература. В том классическом понимании «жизнеписания», когда текст воссоздаёт эпоху, характеры, обозначает полюсы мен-

тальности, преломленные в действии и в динамичной статике наблюдающей мысли. Перо человека, прошедшего круги ада «рабовладельческо-го социализма», обращено исключительно к предреволюционной эпохе, к рубежу минувших столетий, ко времени его юности. То есть ко времени, ко-

гда вызревало то, что случилось во втором десятилетии XX века. Я читал и поражался рельефности всего, воспроизводимого словом. Словно можно было дотронуться до описываемых персонажей и деталей. Но это совсем не соотносилось с понятием «натурализм». Это было какое-то таинственное поэтическое «извлечение правды» — той, о которой вроде бы догадываешься, но обнажить и выразить которую может лишь избранная натура. В.П. Задерацкий показался мне литератором уникальным, определившим какое-то своё, совершенно индивидуальное место. Сам язык этого текста сразу захватывает внимание. В предисловии сказано, что книга эта создавалась в 1942 и 1946 годах и задумывалась как слитное повествование, как роман под титулом «Человек идёт по эпохе». Роман не состоялся, работа над ним оборвалась, но вышла серия новелл, объёмлющих многоцветную «мозаику бытия» эпохи рубежа XIX–XX столетий. От воспоминаний детства — к бандитской Одессе, от купеческого быта — к таёжным кровавым былям, от речи мужицкой — к изысканным словоплетениям философствующей интеллигенции, от мишуры и блеска великосветских салонов — к жёсткой коррупции железнодорожного строительства, от Москвы до Манчжурии и Мексики. И каждый раз язык текста на удивление точно привязан к сюжетным обстоятельствам и к характеру персонажей. Но самое удивительное, что дистанцию от мужицкого повествования до изысканной речи философа княжеского достоинства он проходит,



не теряя своего знака, ощутимого всюду.

**25 сентября 2012** в Архиповском музыкальном салоне состоялась презентация книги. Её фрагменты воспроизвели самые почитаемые мастера нашего актёрского дела, те, кто в сущности сегодня олицетворяют искусство русского слова: **Василий Лановой** и **Сергей Шакуров**. Они читали большие и разные отрывки текста, чередуемого с музыкальным звучанием сочинений,



принадлежащих перу В.П. Задерацкого. Главный редактор издательства «Аграф» — известный литератор и музыкальный критик **Алексей Парин** — открыл презентацию краткой прамбулой. Он акцентировал совмещение в одном творческом сознании двух дарований — музыкального и литературного — и нашёл только одну адекватную параллель — Э.Т.А. Гофман. Он имел в виду, конечно, не совпадение «красок», но некое подобие масштабов.

Но зачем нам, музыкантам, не владеющим спектром сравнений литературных новооткрытий, нам, простым любителям литературы, оценивать текст, относимый буквально к «археологическим» обретениям. Предоставим слово авторитетному исследователю литературы. ■

**Павел КАРТУШ**



**Выступление историка литературы, литературного критика Андрея НЕМЗЕРА на презентации книги В.П. Задерацкого «Золотое жительство» на Московской международной выставке-ярмарке «Книги России»**

Мне очень трудно говорить сейчас, потому что положение моё чрезвычайно сложно. Человек, который 20 лет подряд читает всё, как заведённый: старое, новое, переиздаваемое... Такой человек естественно черствеет. Литературная критика, особенно поставленная на «газетно-журнальные конвейерные рельсы», — профессия изматывающая. Это не значит, что перестаёшь любить чтение. Но к каждой новой вещи относишься с всё большей долей настороженности. И это касается не только вещей современных, но и вещей, извлекаемых из архивов. Помню экстаз конца 80-х — начала 90-х годов, когда мы всё на свете возродили, при этом возродили многое из того, что и так знали, и возродили кучу всякой ерунды, ибо не всё, что

запрещали большевики, обязательно было прекрасным... Этот тогдашний экстаз чрезвычайно мешает свободному естественному отношению к новой книге. И когда я получил сборник новелл В. Задерацкого «Золотое жительство», возникла первая, невольная реакция отторжения: «Ну, ещё один писатель из Серебряного века появился»... То, что ещё одного гения открыли, вызывает опаску. И не так уж я люблю прозу 30-х годов (в том виде, в котором можно её представить, не открыв эту новую книгу), даже понимая, что автор — человек с хорошим дореволюционным бэкграундом (а мне сказали, что это композитор, человек из хорошей семьи).

Весь этот «противонастрой» ушёл к концу первого рассказа. Не могу сказать, что на третьей странице мне стало хорошо. Более того, по-настоящему первый рассказ про детство (самый автобиографический) становится понятным в свете всего того, что будет дальше, — в свете тех историй, которые мальчик слушал, а потом записывал. **И вот произношу я то, что так трудно произносить, то, над чем всегда сам смеёшься: мы действительно открыли особого писателя.** Похожего на многих и не похожего ни на кого. Думаешь о том, как мы богаты и как мы несчастны, причём эти два чувства прослаивают друг друга.

О чём идёт здесь речь: это разного рода сюжеты, дореволюционные, скорее, может быть, даже конца XIX века, 80-х годов XIX века, там нет жёсткой хронологической приуроченности. Сюжеты разные, которые мы прежде получали от разных писателей: то что-то шмелёвское, то что-то купринское, то что-то ремизовское, а то — что-то «предбабелевское».

И вот то, что не сходится и не должно, может быть, сходиться у тех писателей, здесь создаёт сложный контрапункт, сложную систему сюжетных, стилевых, интонационных переключек для того, чтобы мы ощутили живую, прекрасную, совершенно не такую, как наша, и совершенно обречённую жизнь. Нет ничего, что бы словами говорило о страшном опыте, которым обладал автор. Ни слова про гражданскую войну, страшно проигранную войну, про утрату близких, про страх смерти, аресты, запреты, лагеря... Но это ощущаешь в каждом слове (поверьте мне, я умею себя контролировать, дело не в предисловии, где изложена биография автора), ощущаешь, что вся эта жизнь кончится. И не потому, что придут супостаты, масоны, крокодилы, марсиане и её обрушат. А потому, что и утончённая человеческая красота интеллигента, и практическая купеческая хватка, и мастеровитость самых простых людей странным образом уживаются с бесчеловечностью в них же, с неумением глядеть на то, что происходит рядом, с безответственностью интеллигентов и мыслителей... Собственно, есть один пронизательный человек, возникающий в конце книги: это князь Ингулов — богатый, победительный, красивый, всемогущий, добрый, всем помогающий и абсолютно уверенный в том, что он один видит, как всё катастрофично. Удивительны эти переливы. Конечно, все мы теперь читали про то, как хорошо было до революции. Есть прекрасная шмелёвская проза, православная, с живым русским чувством, с полнотой переживаний этой жизни. Она правдива, но... Непонятно, куда всё это улетело: те, кто к преподобному ходил, кто посты держал, — куда они делись? Точно так же: что, мы не читали, как плохо жили рабочие до революции? Читали, и не у худших писателей. Вот здесь, в этой странной прослоенности возникает новое чувство. Страшные персонажи в одних рассказах — в других рассказах «поворачиваются». Есть сюжет про встречу одного из самых обаятельных персонажей в тайге с убийцей и негодяем. И этот же самый убийца и негодяй, избежавший возмездия, когда о нём читаешь в рассказе следующем, «поворачивается» иным боком. Не можешь не восхищаться его статью, его крупным характером и тем, как уживается в нём религиозное чувство со способностью к убийству. Конечно, в этой паре новелл эта парадоксальность особо подчёркнута. Но и в других случаях она ощутима. И когда кончается хорошо, когда идёт игра в сказку, тень будущей тоски всё равно на эти повество-

вания ложится. Но присутствие живых и обаятельных людей не позволяет, как говорится, аду спуститься до конца.

**Ещё и ещё раз повторю: это очень живая книга.** Я не знаю, насколько она дописана, но ощущение завершенности, замкнутости, несмотря на яркие композиционные и хронологические перестановки, возникает. Есть ощущение закрытого текста, того, к которому не надо ничего прибавлять. А это редко бывает при подобной дробно-новеллистической композиции! Сейчас над собой пошучу: про эту книгу хорошо дипломную работу писать, что называется, шлифовать мастерство прочтения, разгадывать композиционные ходы. Но ведь действительно: курсовые и дипломные работы хорошо писать только про очень хорошие книги. С плохими обычно другие разговоры намечаются... Главное же, конечно, это чувство настоящей благодарности всем, кто был к этому причастен, и чувство сосущей тоски. **Мне очень хочется, чтобы эту книгу прочло как можно большее количество людей.** В том числе, мне хочется, чтобы её прочло как можно большее число ныне работающих писателей. Не потому, что они мало читают, это предрассудок, они сейчас народ по большей части начитанный. Но эта книга несёт в себе удивительное сочетание какого-то внутреннего слуха и дилетантской лёгкости. Там есть фразы, ходы, которые, возможно, редактор «ковырнул» бы. Здесь сочетание расчёта и свободы, отрешённости от того, что всё-таки не до конца профессионал. И слава Богу! Мне кажется, книга эта чрезвычайно полезна не только читателям, но и читателям пишущим.

Какой рассказ лучше — я не знаю, мне всё очень понравилось. И ещё. В иных рассказах понимаешь, чем дело кончится. Рассказ об обманке со скрипкой: понятно, что никакой удачи у героя не будет. Но не огорчительно ни от его поражения, ни от того, что это понимаешь. Точно так же в рассказе о путешествии в Китай и начале чайного дела в Китае: понимаешь, что все сказочные правила герой выполнит и получит свои «полцарства». И всё равно: когда всё сбывается, это не удивляет и не раздражает. Это удивительная вещь, когда предсказуемость радует. Я надеюсь, что эта книга будет читаться, и надеюсь (правда, не очень понимаю, как), что она отзовется в том, что происходит с русской литературой. **Как историк литературы я уверен, что в составе русской литературы XX века произошли изменения. Мы картинку видим иначе. ■**



## ФЕЙНБЕРГ ВО ВСЕЙ КРАСЕ

Два с небольшим года назад мы рассказывали читателям о музыкальном фестивале к 120-летию со дня рождения Самуила Евгеньевича Фейнберга (1890–1962) в Московской консерватории («Древо и плоды», «PianoForum» № 3, 2010). И, в частности, сетовали на обидное незнание сочинений С. Е. Между тем, вне контекста композиторского творчества Фейнберга его пианизм, пресловутые «педагогические принципы» подобны дереву с высохшими корнями. «Подоспевший» полувековой юбилей со дня смерти, отмеченный концертом 22 октября 2012 в Малом зале Московской консерватории дал некоторые поводы для оптимизма.



Э. Гилельс, С. Фейнберг,  
П. Серебряков, И. Михновский. 1938 г.

Самуила Фейнберга по-прежнему продвигают, прежде всего, пианисты круга Виктора Мержанова: преподаватели, студенты, аспиранты возглавляемой им фортепианной кафедры. Ученик, продолжатель и адмиратор Фейнберга (а, наряду с ним, и таких представителей московской школы, как Николай Мясковский, Анатолий Александров и Евгений Голубев), Виктор Карпович не смог из-за болезни открыть юбилейный концерт; за него это сделал Михаил Лидский.

Уже говорилось о поводах для оптимизма. Вот они: во-первых, почти заполненный зал, чего раньше в подобных случаях не наблюдалось; во-вторых, и это главное, ясное понимание фейнберговского композиторского стиля молодыми пианистами. Ученик Юрия Слесарева **Саори Тэсима** убедительно провёл слушателей через полифонические лабиринты Шестой сонаты (еще немного, и мы поймём, что этот шедевр конгениален высшим образцам жанра у Скрябина, Рахманинова, Метнера, Мяскового, Прокофьева, Шостаковича). Аспирантка класса Михаила Лидского **Светлана Елина** была столь же убедительна в Фантазии № 2, ор. 9.

Обширная (иногда — утомительная, но это неизбежно в сборных концертах) программа представляла Фейнберга во всей красе: фортепианная, камерная музыка, а также обработки. Среди последних восторг публики вызвали Три детские песни Чайковского (из ор. 54) — «Весна», «Мой садик» и «Детская песенка». Фейнберг, которого часто ассоциируют с виртуозностью, масштабностью и фактурными излишества-

ми, предстает здесь мастером нюансов; музыкальная ткань сложна, но прозрачна и даже ажурна. Означенные транскрипции вокальных сочинений Чайковского, вкуче с песней Мусоргского «По-над Доном сад цветет...» (а в первом отделении — и Первой сюитой для фортепиано, ор. 11) великолепно исполнил **Александр Малкус**.

Но главным героем концерта вполне ожидаемо стал **Михаил Лидский**, и это несмотря на то, что пианист выступал только в ансамблях. С давним партнёром Алексеем Лундиным была сыграна Скри-

пичная соната ор. 46. Изюминкой концерта стало рассредоточенное (между другими номерами) исполнение вокальной музыки Фейнберга — на стихи Блока (2 из 3 романсов, ор. 7), Пушкина (4 из 8 романсов, ор. 26), Лермонтова (2 романса из разных опусов), а также шотландская и английская песни из цикла «Пять песен народов Запада», ор. 18. В этом списке самые ранние образцы относятся к началу 1910-х, самые поздние (пушкинские романсы) — к 1936–1937 годам. Миниантология вокального Фейнберга — весьма интересный срез его стиля в целом. С.Е. продолжает танеевско-метнеровскую линию русского романса; взаимоотношения голоса и фортепиано столь сложны, что часто неизвестно, кто кому аккомпанирует. В некоторых случаях заметно, что автор слишком уж боится предсказуемых интонационных решений. К примеру, в романсе «Я помню чудное мгновенье» (ор. 26 № 6) стремление написать по-другому, чем Глинка, приводит, на мой взгляд, к конфликту со стихотворением. Но сколько шедевров вокруг, сколько тонких мыслей и погружений в поэтический строй Пушкина, Лермонтова, Блока! За эти погружения огромная благодарность дуэту Алиса Гицба — Михаил Лидский; в их ансамбле были и общность звуков, и родство мыслей.

До следующего юбилея С. Е. (125 лет со дня рождения) в 2015 году остается всего ничего, но мне почему-то кажется, что у нас будут хорошие поводы вернуться к этому автору раньше. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**



## НЕЧТО И ВЗГЛЯД

*«В журналах можешь ты, однако, отыскать  
Его отрывок, взгляд и нечто.  
Об чем бишь нечто? — обо всем...»  
Александр Грибоедов. «Горе от ума»*

**В** пианистическом сообществе Валерий Афанасьев всегда занимал особое место. Пианист, дирижёр, писатель, актёр, философ, коллекционер предметов антиквариата и знаток вин (об этом — в любой его биографии), «человек эпохи Возрождения» (самоопределение артиста), он часто предлагает нечто, к оценке которого трудно подойти с ясными критериями. Скажет, к примеру, «человек» — и сыграет пьесу из «Картинок с выставки» Мусоргского; скажет «народ» — исполнит другую, отсюда же. Вероятно, мало кому знакомы 30 его романов («22 на английском языке, 8 на французском, опубликованы во Франции, России и Германии»). Но здесь необходимы ремарки: во-первых, на счету Афанасьева победы в двух очень серьёзных конкурсах — имени Баха в Лейпциге и имени Королевы Елизаветы в Брюсселе, во-вторых, среди его постоянных партнеров значится, к примеру, Гидон Кремер; в-третьих, — это самое нечто и по сию пору (когда бывшими нашими уже никого не удивишь) собирает полные залы.

На сей раз Валерий Павлович предложил концерт памяти Николая Арнольдовича Петрова (1943–2011). На первый взгляд, неожиданно, но, в общем, закономерно: они учились в одном и том же классе Якова Зака, многие годы общались, хотя поначалу это общение было трудным. В пространном предуведомлении Афанасьев намекает, что они с Петровым — антиподы. Что, в общем, и так ясно: можно спорить, во все ли творческие периоды Николай Арнольдович был великим пианистом, но то, что он пианист «до мозга костей», несомненно.

**Валерий Афанасьев.**

**Предуведомление к программе.**

*«С Николаем Петровым судьба свела меня довольно рано, и потому наши отношения развивались долго и сложно — как, скажем, симфония Малера. Несмотря на моё 16-летнее отсутствие, Коля и Россия продолжали на меня влиять, потому что консерватория ассоциировалась в моей памяти более с людьми, нежели со звуками. Как только я вспоминал моего первого консерваторского профессора Я. И. Зака, образ*

Коли вставал передо мной. А этот образ, в свою очередь, ассоциировался с определением «Председатель земного шара». Коля был скорей председателем класса Зака, но в рамках этого класса я познавал мир, который, время от времени, ограничивался уроками и беспрестанным поединком с моим профессором. Только со временем я осознал, какую роль он сыграл в моей жизни.

Время также сыграло свою роль и в моём восприятии Коли и даже в наших отношениях. Дабы продолжить сравнение с Малером, возьмём его Пятую симфонию, которая начинается похоронным маршем. Своим невольным, а иногда и своевольным господством, Коля, казалось, отправлял моё «Я» на кладбище. Освобождение от его колкостей можно сопоставить с Адажиетто из Пятой симфонии. Я был на Западе, наслаждался свободой литературного творчества. Класс Зака вместе с Колей превратился в мираж, но теперь я понимаю, насколько реален был этот мираж.

После моего возвращения в Москву мы с Колей встречались неоднократно. Не было более в наших отношениях ни председателей, ни подчинённых. Мы стали просто старыми, закадычными друзьями. Как-то мы столкнулись в Латвии, и Коля разыграл меня по телефону, представившись журналистом. Он говорил по-французски и просил рассказать ему о моём винном погребке. Так мы проболтали минут 10, а потом он сказал: «Ты что, меня не узнал?».

Я узнал Колю — может быть, слишком поздно. И поздно жалеть о несостоявшихся встречах. В моём сознании мир постепенно превращается в картинку и в финал Пятой симфонии Малера. Я стою у Московской консерватории, Коля выходит из неё и идёт куда-то, меня не замечая. Но он не ушёл от меня, хотя это и последняя картинка, что память хранит в нише, посвящённой Николаю Петрову».

Весь концерт сложился из нескольких основных образов: над- или сверх-человеческое (варианты: будто бы простая музыка небесных сфер — Багатели ор. 119 Бетховена; природные и архитектурные зарисовки в прелюдиях Дебюсси); обобщённая траурность («Траурная гондола II» и «Серые облака» Листа); «функциональная траурность» — известные марши из Двенадцатой сонаты Бетховена, Второй Шопена, «Погребальное шествие» Листа. И, конечно, соединение всего и вся в Торжественном шествии к Святому Граалю из вагнеровского «Парсифаля» в обработке Листа.

Программа, безусловно, красивая, но несколько умозрительная. Что сказать о сыгран-

Малый зал Московской консерватории  
31 октября 2012  
Абонемент № 7 «Пианистическое искусство»  
Концерт памяти Н. А. Петрова  
**Валерий АФАНАСЬЕВ**  
Бетховен. Четыре из «Одиннадцати новых багателей», ор. 119 (№ № 1–4)  
Лист. Четыре маленькие фортепианные пьесы. «Траурная гондола II». «Серые облака»  
Дебюсси. Три прелюдии из I тетради («Паруса», «Шаги на снегу», «Затонувший собор»)  
Бетховен. «Похоронный марш на смерть героя» (III часть) из Двенадцатой сонаты As-dur ор. 26  
Шопен. Траурный марш (III часть) из Второй сонаты b-moll, ор. 35  
Вагнер — Лист. Торжественное шествие к Святому Граалю из оперы «Парсифаль»  
Лист. Погребальное шествие

37

ном? Несомненно, не без удач. Прежде всего, в 1-й (соль-минорной) Багатели, где Афанасьев тонко путешествовал через границы XVIII — XIX веков, от Гайдна к Шуману и обратно; в «Шагах на снегу» или «Затонувшем соборе» Дебюсси.

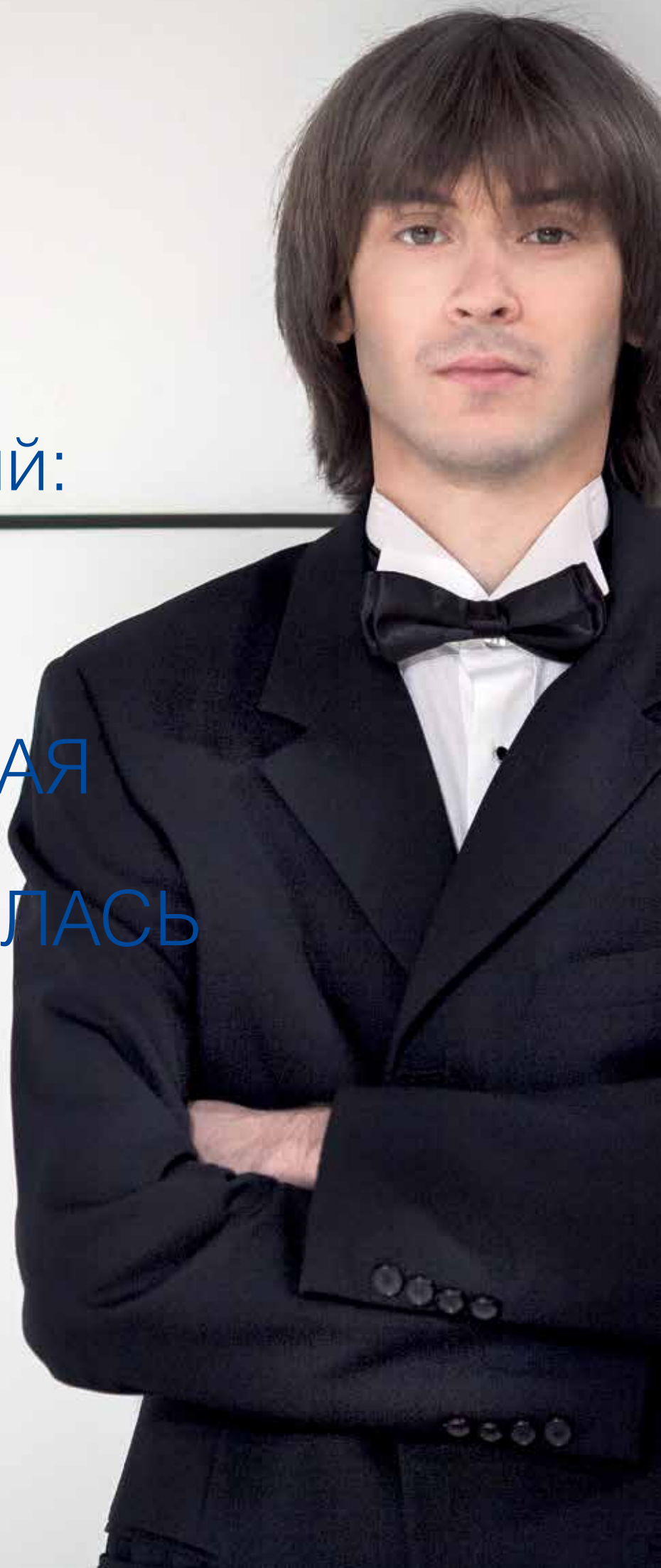
Но почему концерт так и не вызвал счастливых ощущений? Прежде, чем ответить, позвольте вполне очевидную констатацию: мы не ждём от этого артиста ни блеска и треска, ни количества нот в единицу времени, ни вообще каких бы то ни было атрибутов спортивного или рыночного пианизма. Он — из касты производителей смыслов. Но когда пианистическая составляющая концерта пианиста превращается совсем уж в эфемерную субстанцию, наподобие последних элементов менделеевской таблицы, возникает неприятное ощущение обмана и досады. Во всей программе было максимум два фрагмента, представлявших хоть какую-то техническую сложность (например, кода «Погребального шествия»), — и оба, скажем мягко, не удались.

Но даже не это главное. Когда пианист выходит далеко за рамки так называемой профессии (но перед тем покоряет её вершину), его концерты ещё долго вызывают сильные и предметные воспоминания, — как, например, выступления Григория Соколова, свидетелем которых мне посчастливилось стать. И если после концерта пианиста Афанасьева в моей душе запечатлелись, прежде всего, оригинально составленная программа и литературное приношение Николаю Петрову, — достаточно ли этого, чтобы не чувствовать себя обманутым? ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

Филипп  
Копачевский:

«НЕ ХОЧУ,  
ЧТОБЫ  
КОНЦЕРТНАЯ  
ЖИЗНЬ  
ПРЕВРАЩАЛАСЬ  
В ЧЁС»





Филипп Копачевский дважды выступил в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии: 17 и 18 ноября 2012 в сопровождении Академического симфонического оркестра под управлением А. Дмитриева он исполнил «Бурлеску» Р. Штрауса.

Месяцем раньше он открыл цикл «Звёзды Чайковского» в Центре Павла Слободкина в Москве: в 2011 пианист принимал участие в XIV Международном конкурсе им. П.И. Чайковского, стал одним из фаворитов (как любителей музыки, так и профессионалов), но не был допущен до финального тура. Жизнь показала, что участие в конкурсе, несмотря на отсутствие премии, положительно сказалось на карьере музыканта.

— *Филипп, Вы были одним из первых стипендиатов Фонда М. Ростроповича. Вам довелось общаться с самим Маэстро?*

— Конечно, и очень много! Я был стипендиатом Фонда с одиннадцати лет, мне повезло войти в первую «обойму» молодых музыкантов, которые ездили с Ростроповичем по всему миру. Помню двухнедельный тур по Волге на теплоходе, большое количество концертов. Также я выступал с Ростроповичем-дирижёром: мы играли Второй концерт Шопена в Нижнем Новгороде на Сахаровском фестивале. Для меня это был знаменательный момент.

Где-то за два месяца до смерти Маэстро его дочь Ольга Мстиславовна позвонила и сказала, что он хочет что-то мне передать. Мы встретились, и я получил огромный пакет. В нём лежал старый том: сброшюрованные ноты пяти фортепианных концертов Бетховена. На первой странице рукой Ростроповича была написана вся история — от кого к кому и когда переходили эти ноты. Например, во время войны он подарил их Азе Аминтаевой, своему концертмейстеру в Махачкале, но после её смерти ноты вновь вернулись к нему. В конце же маэстро написал, что хочет передать ноты «моему дорогому Филиппу». К сожалению, вскоре после этого Ростроповича не стало...

— *Что он был за человек? Как складывались ваши отношения?*

— Ростропович в жизни был очень простой. Например, мы даже могли смотреть с ним вместе чемпионат Европы по футболу. И играть с ним было очень приятно: он аккомпанировал чутко, точно, скрупулёзно. У нас в поездках были совместные обеды, ужины, на которых мы много общались, и, в конце концов, он заинтересовался моим композиторским творчеством — когда мне было 14–15 лет, я написал несколько произведений. Я тогда был под большим влиянием «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, сочинений Бартока. Мстислав Леопольдович с удовольствием их прослушал, потратив до-

вольно много времени, а потом попросил меня написать струнный квартет. Для пианиста это очень трудная задача. Я серьёзно отнёсся к его просьбе и вскоре показал сочинение. Ростропович достаточно лестно о нём отозвался и предложил написать 24 прелюдии для фортепиано. С покойным ныне Манаширом Абрамовичем Якубовым они постоянно напоминали мне об этом. Якубов в Фонде занимал должность музыкального директора и отбирал всех стипендиатов, сам их слушал. Он постоянно мне звонил и спрашивал: «Ты пишешь музыку? Ты должен обязательно писать музыку».

— *Может, мы не зря сегодня об этом вспомнили?*

— Сейчас иногда мне что-то приходит в голову, я это записываю, и мне даже нравится. Но на следующее утро просыпаюсь, играю, и всё кажется каким-то банальным, не новым. Так же — с современной музыкой. Иногда прихожу на концерт, и мне кажется, что музыка банальна, и мне удивительно, почему композиторы сами не чувствуют этой банальности. Если я буду сочинять и выносить сочинённое на публику, то только, если это будет действительно что-то новое.

— *Вы считаете главным критерием музыки новизну?*

— Я имею в виду не новизну с точки зрения использования каких-то экстравагантных приспособлений или технологий. Сегодня почти никто не может написать новую мелодию, которая не была бы отголоском чего-то, что было раньше: слышно, что это — отголосок Брамса, а это — Шостаковича. Всё время проходят какие-то параллели. А хочется услышать что-то принципиально новое в плане мелодики.

Недавно у меня было тесное соприкосновение с творчеством Вячеслава Артёмова. Мы с РНО записывали его сочинение под названием *Tristia II*. По концепции и форме, а также по роли, которая отводится роялю, оно близко к «Прометею» Скрябина. Огромный



оркестр, четверной состав, три группы скрипок, рояль, орган. Дирижировал Владимир Понькин. Музыка очень неоднозначная, в неё нужно углубляться, чтобы понять. Но если это сделать, она раскроется и заиграет разными красками.

**— С прошлой нашей встречи прошёл год. Что это был за год?**

— Год был очень насыщенным, и я этому рад. Я играл больше концертов, чем раньше, появилось больше впечатлений, больше дирижёров, с которыми удалось поработать, больше интересных поездок. Много выступлений с Владимиром Теодоровичем Спиваковым. В итоге Конкурс имени Чайковского оказал положительное влияние. В плюс здесь сыграло то, что все туры снимали, шли трансляции, ажиотаж был очень большой. У слушателей в разных странах была возможность услышать участников, и если кто-то кому-то понравился, неважно, победил он или нет, его имя запоминали.

У меня было около ста концертов в прошлом сезоне, многие из них — в России. В том чис-

ле, на фестивалях Дениса Мацуева в Иркутске и Пскове («Crescendo»). Скоро мы с Эдуардом Кунцем поедem в Кемерово и ещё несколько городов. Интересно, что отголоски конкурса Чайковского дошли и до Америки. Я много играл в США в этом году: открывал Miami Piano Festival, с Павлом Нерсесьяном мы играли тройной концерт Баха, двойной концерт Пуленка. В России было несколько интересных дуэтов с Александром Гиндиным.

**— То есть Вы загружены и перегружены работой...**

— Перегруженности я стараюсь не допускать: это плохо и для меня, и для публики. Но загруженность, конечно, должна быть. Приходится учить много нового. Например, «Рапсодию на тему Паганини», Первый концерт Шостаковича или «Бурлеску» Штрауса — она нравилась мне ещё с детства.

**— Это сочинение редко исполняется, в то же время с точки зрения мастерства, с которым написана фортепианная партия, «Бурлеска» поражает.**

— Фактура в «Бурлеске» очень насыщенная, учитывая, что это сочинение ещё XIX века. Рихард Штраус писал его, когда ему был 21 год. В процессе сочинения он консультировался с Брамсом. Ещё здесь есть отголоски Вагнера, вплоть до цитат. Первоначально Штраус принёс готовую «Бурлеску» Гансу фон Бюлову. Бюлов сказал, что это очень трудно, что здесь всё время меняются позиции рук, и играть он это не будет. Тогда «Бурлеску» сыграл Д'Альбер, которому её Штраус и посвятил. В этом сочинении чувствуется молодость, порывистость, а также доля сатиры и сарказма, часто тёмного по содержанию, — жанр бурлески к этому располагает.

**— Какие ещё есть репертуарные планы?**

— В этом сезоне я играю новую сольную программу, где «сталкиваются» романтики и импрессионисты. В первом отделении Вальсы Шопена, малоизвестные пьесы Шумана из 111 опуса и Рапсодия Листа. Во втором — «Эстампы» Дебюсси, Три Новелетты Пуленка и «Престо», посвященное Владимиру Горовицу, а также «Вальс» Равеля — единственное «старое» сочинение. Логично составить такую программу непросто, ведь нужно соединить в одном концерте несколько композиторов.

31 декабря 2012 — сольный концерт в Камерном зале Московской филармонии. Люди в этот день хотят повеселиться и отдохнуть, и я придумал программу «17 новогодних бисов». Сочетания получились интересными и необычными.

Если планируется концерт с оркестром, то, как правило, дирижёры просят сыграть что-то определённое. Я с детства мечтал сыграть Второй фортепианный концерт Бартока. Но на него не всякий оркестр согласится. Рихтер говорил, что нужно восемь репетиций с оркестром, чтобы этот концерт выучить. Не знаю, возможно ли это в наше время...

Ещё есть очень интересный цикл Листа «Зимний путь»: он переложил почти все песни из цикла Шуберта. Но эта программа длится около двух часов — у Листа есть тенденция к вариациозности и рапсодийности, песни становятся ещё длиннее, но дух музыки Шуберта при этом сохранён. На такой концерт нужно много времени и подготовленная аудитория.

**— Подводя итоги разговора, что Вам хотелось бы сегодня себе пожелать?**

— Хочется, чтобы жизненная и музыкальная насыщенность, радость от концертов, удовольствие от поездок и игры на рояле не пропадали. У нас внутри есть какая-то энергетическая ма-

терия, и, каждый раз выходя на сцену, мы отрываем от себя по кусочку.

**— Но она возобновляема...**

— Возобновляема. Пока ты молодой, пока есть силы, желание. С возрастом, наверное, этой энергии становится меньше. Ещё многое зависит от того, как человек себя расходует. Есть примеры, когда люди «рвали себя на куски», жили бурно, но, тем не менее, сохраняли творческую энергию до конца (например, Ростропович). В то же время, я знаю музыкантов, которые много и спокойно играют, особо не выкладываясь. Мне бы не хотелось играть одну программу целый год. Я стараюсь везде работать с полной отдачей, для меня это очень важно. Хочу, чтобы так и оставалось, и концертная жизнь не превращалась в чёс. Ведь пока для музыканта концерт — событие, это событие и для публики. ■

**Беседовала Марина АРШИНОВА**

Филипп КОПАЧЕВСКИЙ родился в 1990 году в Москве. В 2008 окончил ЦМШ при Московской консерватории (класс К. Шашкиной, П. Нерсесьяна). Студент V курса Московской консерватории (класс проф. С. Доренского).

Лауреат международных конкурсов В. Крайнева (Украина, 2002, III премия); ЦМШ (Москва, I премия); в Энсхеде (Нидерланды, 2004, I премия), им. Ф. Шуберта в Дортмунде (Германия, 2005, III премия), им. Х. Итурби (Испания, 2006), памяти В. Лотар-Шевченко (Новосибирск, 2006, I премия).

Выступал с Российским Национальным оркестром, ГСО «Новая Россия», МГАСО п/у П. Когана, АСО Нижегородской филармонии, Английским камерным оркестром под управлением таких дирижеров, как М. Плетнев, Е. Бушков, М. Венгеров, А. Сиднев, П. Уоткинс, А. Гершфельд. В сезоне 2010–11 пианист сыграл более пятнадцати концертов с Национальным филармоническим оркестром России п/у В. Спивакова.

Участвовал в международных фестивалях им. А. Д. Сахарова (Нижний Новгород), памяти В. Лотар-Шевченко (Новосибирск), памяти М. Ростроповича (Баку), «Балтийские сезоны» (Калининград), «Владимир Спиваков приглашает...» (Пермь).

С 2010 — солист Московской филармонии. В 2011 дебютировал на Международном фестивале в Кольмаре.

По заказу японской компании NHK записал диск из произведений Ф. Шопена.

# ДВЕ СОНАТЫ, два звуковых мира, две беседы о вечности и брэнности

42

Из бескрайней множественности предложений редакция выбрала для представления в рубрике «Репертуар» два произведения, разных по стилистике и экспрессивному ракурсу, но принадлежащих исконно русскому интонационному полю. Этот выбор всего лишь первый из множества возможных, и грядущие представления на страницах журнала сонатного жанра естественно продолжат предлагаемую публикацию.



Принято думать, что наше время лишено больших творческих открытий. Сегодня мало кто догадывается, сколь удивительно, многообразно и богато бесценными творческими озарениями переживаемое время! Столь непохожие друг на друга, они вспыхивают, как сверхновые звёзды, освещая неизведанные дали организованного сонорного мира — Музыки. О появлении одной из самых необычных, красочных и завораживающих «звёзд» мы спешим

сегодня рассказать нашим «первооткрывателям»-пианистам.

«Феофан Грек. Соната для фортепиано» — это сочинение, относящееся к иному направлению развития современного композиторского творчества, нежели авангард. Его автор — **Владимир Кобекин** — один из крупнейших композиторов современности, известный, прежде всего, как выдающийся оперный композитор, лауреат Государственных премий СССР и РФ, премии «Золотая маска» и других. В отличие от многих современных новаторов, стремящихся выйти за рамки привычного музыкального языка, фундаментом искусства Владимира Кобекина, напротив, являются глубинные генетические корни древних основ мелодического синтаксиса, именно на них стоит могучее древо творческой мощи композитора. Эти основы заключаются в принципах старинных русских духовных песнопений, знаменных распевов. И тем более удивительно они проявляются в фортепианной музыке! Композиторы второй половины XX века, кажется, окончательно определили место нашего инструмента в ударной группе или использовали его в колористически-сонорном качестве. Но фортепиано Кобекина поёт, и это пение завораживает, как завораживают и погружают в духовный мир стройные церковные распевы. Безусловно, речь идёт об аллюзии на знаменный распев, однако стилевая принадлежность музыки к XX веку не вызывает сомнений: острота звуковых сочетаний, страстная патетика, «несо-

натная» форма «Сонаты...» делают сочинение ярчайшим явлением в современном искусстве!

Музыка сонаты глубоко религиозна. Но, несмотря на использование в драматургии некоторых принципов респонсорного пения, религиозность её не внешне-ритуальная, она исходит из самой глубины своей сущности. Отсюда и уникальный музыкальный язык пьесы: в руках исполнителя будто сосредотачиваются фантастический хор-оркестр и полный беззаветного стремления голос солиста, концентрирующий все духовные силы в молитвенном восхождении к Богу. Подобное понимание сути драматургии вытекает из названия сонаты. В ней композитор не столько создал человеческий образ великого живописца, сколько прошёл вместе с ним экзистенциальный путь «per aspera ad astra» — «сквозь тернии к звёздам», к Божественной благодати. Феофан Грек был приверженцем одного из учений христианского православия — исихазма, согласно которому обретение Божественного света возможно через глубокое и длительное молитвенное сосредоточение. Однако, что для истинного творца есть молитвенное сосредоточение? Самый процесс творения, мобилизующий все душевные силы и поднимающий сознание на недоступные большинству уровни бытия. В этом живописец и композитор едины, плоды их творчества — отражение одного и того же в разных измерениях. Находясь в мистическом сонорном мире «Сонаты...», исполнитель заметит не одну параллель с творениями Феофана Грека, с его смелой и энергичной манерой письма, «высоким» трагизмом, молниеподобными «вспышками» и свечением ликов святых.

Одна из главных особенностей музыкального языка сочинения заключается в прозрачности фактуры и, следовательно, в исключительной важности каждой ноты, которая, благодаря аллюзии на знаменный распев, становится «слоговой единицей смысла».

Форма сонаты уникальна. Это самобытный синтез сонатно-симфонического макро-цикла, собственно сонатного Allegro и свободного развития мелодической линии, именуемого автором старинным словом «мелопея» (так называли творчество древних греческих поэтов — «меликов», сочинявших к своим стихам мелодии). Сонатная форма сочинения трактуется не в формальном морфологическом ключе, но как принцип противопоставления хора и солиста, многих и одного, внешнего и внутреннего.

В фактуре сонаты ясно выделяются хоровые, сольные, сольно-хоровые и оркестровые разделы. Так, начинается произведение речитатив-

ным, несколько декламационным унисонно-хоровым эпизодом (1–35 такты). Его первые же ноты возводят в воображении древний храм, наполненный звуками стройного пения мужского хора (*Пример 1*). Открытый и приподнятый характер этого пения оттеняет интравертную сосредоточенность второго эпизода (такты 36–60). Смирность, некоторая статичность и более высокий регистр рисуют образ одинокого молитвенного пения солиста, возможно, безмолвного общения с Богом (*Пример 2*). Именно этот эпизод, состоящий из небольших лаконичных попевок, ждёт удивительные преобразования. Контраст, заложенный в противопоставлении «хорового» и «сольного» эпизодов, является основой «сонатности» произведения. Отталкиваясь от «внешнего» — «хора» — драматургия углубляется во внутренний иррациональный мир, в котором лежит тернистый путь познания.

Развитие «интравертного» эпизода начинается в 83 такте. В сольное пение постепенно включаются всё новые голоса. Важная символическая деталь в подголоске в партии левой руки: изменение нисходящего мотива в 83–94 тактах на восходящий в 95–139. Смирение превращается в стремление, и страстное, горячее пение солиста, как одинокий парусник, возвышается над беспокойной поверхностью «хора-океана» в кульминации в 139–146 тактах.

Следующий эпизод в 147–258 тактах играет роль быстрой части сонатно-симфонического цикла и разработки сонатного Allegro. Кроме того, вокальная сущность музыки здесь уступает место инструментальному мелодизму. Это оркестровое соло — один из самых экспрессивных и драматических эпизодов в сонате, раздел «per aspera». Солист и хор — одиночество и множество — на время покидают сцену. Напор, агрессия и препятствия лежат на этом пути. В 196–200 тактах в партии левой руки сухо и агрессивно бьют литавры, их мрачные тритоновые интонации вызывают затем трагический, на грани отчаяния отклик в душе «идущего» сквозь «тернии» (*Пример 3*). Вплоть до 233 такта конфликт умножается, напряжение возрастает, и, кажется, враждебность внешнего мира уничтожает стремление противостоящей души: в 233–239 тактах в общем нисходящем движении звучат хроматические, будто стенающие интонации. Однако в 240 такте начинается длительное и упорное восхождение, напряжение усиливается до предела, и в 259 такте фактура «взрывается» кульминационным проведением главной темы солиста. Как многотысячный хор, грандиозно звучит рояль, скандирующий бывшую некогда смиренной тему, ныне



внушающую трепет и, как знак преодоленного пути *per aspera*, утверждающую саму себя.

Раздел *Cantabile* — медленная часть сонато-симфонического цикла — катарсис, вожденная цель борьбы, обретение Божественного света. Сольный знаменный распев в партии левой руки полон благодарности, райской чистоты и благости. Как всполохи света мерцают в пустоте небес колокольные обертоны (*Пример 4*). Простотой и искренностью наполнено умиротворенное пение нижнего голоса. Кажется, что тернистый путь привел *ad astra* — к звездам, к порогу Царствия Божиего. И лежит оно не в дальних далях, «Царствие Божие внутри вас есть» (Лук. 17:20–21). Этой истиной полны творения Феофана Грека, эта истина лежит в самом интравертном эпизоде сонаты.

В 353 такте происходит своеобразный поворот в течении драматургии. Благость эпизода *Cantabile*, словно растворившись, осталась в вышине небес, и вновь возвращается тёмное, низкое, тревожное пение хора, который, кажется, не испытал, не пережил светочность прошедшего раздела. Его пение непреклонно и однообразно. На протяжении 48 тактов он ведёт один и тот же распев. Возвращение отстранённого равнодушия хора вызывает в партии правой руки, олицетворяющей солиста, острые экспрессивные возгласы, полные горячности, патетики и отчаяния. С каждым тактом оно стремительно нарастает, его изломанные ритмические фигуры превращаются в кластеры. Все усилия тщетны, и психо-

логическая катастрофа неизбежно наступает в 403 такте — последней кульминации сонаты.

После длинной паузы в таинственной атмосфере вибрирующих кластерных отзвуков звучит реприза сонатного *Allegro* (412–448) — тема солиста в первоначальном виде. Однако теперь её сопровождают далёкие удары мистического колокола, насыщающие пение загадочностью, тайной бытия. Как потусторонний зов звучит мелодия в партии правой руки, круг замкнулся. Возможно, именно в этой замкнутости поисков и обретений и заключена мистическая тайна, которую пытался познать великий Феофан Грек.

Соната Владимира Кобекина, безусловно, выдающееся явление в современной музыке. Многопластовость, неоднозначность драматургической концепции и безупречность её воплощения восхищают! Стоит отметить, что это произведение не относится к числу феерически-виртуозных и тем поражающих слушателей. Его сила — в мощнейшей гипнотической энергетике, буквально захватывающей внимание и держащей в напряжении до последнего биения звука. Это сочинение способно перевернуть внутренний мир слушателя! Кроме того, музыкальный язык автора, несмотря на свежесть и оригинальность, не требует длительной адаптации восприятия, что даёт возможность сонате Владимира Кобекина стать «фавориткой» публики, беспроегрышным номером любой программы. ■

**Павел ЛЕВАДНЫЙ**



**В**торой звездой, вспыхнувшей на музыкальном небосводе, является **Четвёртая соната для фортепиано Кирилла Волкова**. Автор множества опер, симфоний, кантат, камерных сочинений, музыки более чем к 80 фильмам, лауреат Государственной премии РСФСР сравнительно нечасто пишет для фортепиано соло. Однако каждое его обращение к нашему инструменту рождает изумительное сочинение с ярким тематизмом, кристально отточенной формой и ясной, но бесконечной в вариантах осмысления философско-драматургической концепцией. Четвёртая и Пятая сонаты Кирилла Волкова вместе с сонатой Владимира Кобекина лежат в едином векторе развития современной музыки: возрождении древних русских народных музыкальных архетипов. В то же время, формы этой тенденции у авторов абсолютно различны и самобытны.

Более того, у самого Волкова Четвёртая и Пятая сонаты, произрастая из единого музыкального пра-языка, являют совершенно разные варианты его реализации.

Четвёртая соната для фортепиано была написана в 1994–95 годах и получила I премию на II Международном конкурсе имени С. С. Прокофьева. Это сочинение — новый, уникальный пример преломления сонатной формы, её весьма оригинальной трансформации с сохранением, тем не менее, всех атрибутов сонатного Allegro и сонатно-симфонического цикла, что является довольно редким для современных сонат примером соответствия названия форме. Её удивительно свежее воплощение в условиях музыки конца XX века поразительно! А глубина контрастирования, драматургического конфликта выходит далеко за рамки столкновения главной и побочной партий. Противопоставления мажора и минора, диатоники и хроматики, сухого маркатирования и сонорных педальных «пятен» — это борьба символов, весьма объёмных по философско-драматургическому содержанию. Одной из характерных черт музыкального языка Кирилла Волкова является некоторая фрагментарность, «монтажность» развёртывания материала. Она держит в напряжении слушателя и при этом не разрывает течение музыкальной мысли. С первых же нот звучание погружает в уникальный скоротечный мир совершенно отточенного и ёмкого по смыслу тематизма. Чередование в этом мире тем-символов, их повторение в новых вариантах и с различной степенью напряжения, смена их роли в контексте развития драматургии создают образ несколько диковатый, архаичный.

Концепция сонаты в определённом смысле эсхатологична. В её центре — смерть. Однако её осознание происходит не через призму конкретной субъективной трагедии со свойственной ей душераздирающей патетикой. Смерть здесь — объективное неизбежное явление. Эта концепция заложена в фундамент всей музыкальной ткани. Как осколки ледяного ветра, музыкальное *initio* смерти — мотив «*dies irae*» — пронизывает всё сочинение. В то же время, его интонации не улавливаются сразу, ибо мастерски вплетены в музыкальную ткань, составляя «генетическую» основу тематизма, своим единством объединяющего все три части сонаты.

Форма первой части весьма специфична. Составляющие сонатного Allegro словно перемешаны и переставлены местами, и лишь в репризе форма кристаллизуется, обретает

«нормативный» вид. Раздел, совмещающий экспозицию и разработку (1–70 такты) имеет черты вариативности и выстроен таким образом, что происходит непрерывное накопление и обновление символов драматургии пьесы. В свою очередь, каждый символ имеет свой драматургический слой, развиваясь в следующем проведении. Первая «вариация» занимает 18 тактов. Словно острые иглы, вонзаются в сознание «разбросанные» по регистрам звуки символа *dies irae* в первых тактах (*Пример 1*), вызывая в верхнем регистре далёкие металлические отзвуки, холодной мистической краской расплывающиеся по обертонам инструмента. Следующее острое, маркатированное возвращение *dies irae* в басовом регистре подготавливает появление главной партии. Произрастающее из инициального мотива смерти мрачное пение станет её ликом и символом тленности, неизбежности конца (*Пример 2*). В 19 такте совершенно незаметно, как органичное продолжение непрерывно текущей формы, начинается вторая «вариация», в которой, подчас кардинально, обновляются все звучавшие темы. Третья фаза развития (40–70 такты) особенно важна, в ней появляются два новых символа: зарождающаяся тема главной кульминации и побочная партия в 63–70 тактах. Здесь важно отметить единство природы всех трёх основных тем: главной, побочной и кульминационной. Оно заключается в интонационной, мотивной и ритмической опоре на древнюю народную русскую музыку. Однако речь идёт не о стилизации, а о генетических корнях тематизма. Тема будущей кульминации в 57–62 тактах отличается от главной и побочной своим торжественным, несколько церковным характером, особенно в репризном проведении. Это единственный мажорный луч в мрачной краске первой части. Побочная партия своей интонационной простотой, нарочитой наивностью, светлой печалью и неожиданностью появления мощно воздействует на слушателя, заставляя всем сердцем откликаться на её трогательный образ. (*Пример 3*)

Внезапная реприза в 71 такте возвращает агрессию и напор первоначального *dies irae*. Побочная партия изменилась кардинально. Утратив лёгкость и чистоту звучания высокого регистра, она переместилась в далёкие басы, обретая характер похоронности, который так ярко проявится в дальнейшем. Кульминация всей части — торжественная тема в 92–98 тактах, которую, будто расплывающиеся змеи, периодически прерывают сигналы смерти — символы *dies irae*. Эта тема с её хоральным



Пример № 1

Musical score for Example 1. The tempo is marked **Vivo**. The piano part begins with a forte (**f**) dynamic. The violin part features accents and slurs over the notes.

Пример № 2

Musical score for Example 2. The piano part includes dynamics of **mf** and **ff**. The violin part has accents over the notes.

Пример № 3

Musical score for Example 3. The piano part begins with a piano (**p**) dynamic.

Пример № 4

Musical score for Example 4. The piano part includes dynamics of **p** and **tr**. The violin part has a **7** marking and a **7** chord.

Пример № 5

Musical score for Example 5.

церковным характером — знак преодоления уничтожающего действия смерти, обретения высшего небесного света. Однако, прозвучавшему на *fortissimo* хоралу эхом отвечает главная партия и далёкие отзвуки *dies irae*, возвращающие господство образа тленности и конца.

Вторая часть сонаты — оплакивание, возможно, дорогого ушедшего человека. Здесь проявляется удивительное свойство музыки Кирилла Волкова: достижение максимального эмоционального эффекта при отсутствии экзальтированной экспрессии в музыке. Плач коротких изломанных мотивов *dies irae* с выписанным *stringendo* в партии правой руки пронизывает всю часть. В третьем такте в нижнем голосе появляется знакомая тема, игравшая роль побочной партии в первой части (*Пример 4*). Её трансформация рождает весьма жуткий интонационный контекст и создаёт (в мажоре) уникальный выразительный эффект! Складывается впечатление, что именно эту тему и оплакивают хроматические мотивы в верхнем голосе. Вторая фаза развития начинается в 11 такте. В партии правой руки звучит канон, словно идущий медленной тяжёлой поступью, в которой каждый шаг-нота — как камень на измученном сердце. Обретая всё больше упорства, внутренней силы, он неуклонно поднимается вверх по диапазону и приводит к кульминационному взрыву, в котором исчезает на время главная тема, а остаются лишь раздирающие душу плач и трагическое осознание неизбежного. Внезапно вспыхнув, кульминация так же внезапно сменяется вновь главной темой, которая теперь звучит светло и ясно, однако именно в этот момент просветления душу пронизывает острая боль от понимания безвозвратности утраты.

Финал сонаты, несмотря на традиционную финальную «скорость», может быть воспринят как философское осмысление смерти. Что есть смерть? В чём заключена её убийственная сила? В непрерывном, всё ускоряющемся течении времени. Каждая секунда, привычно отмеряемая часами, неумолимо приближает конец. Эта горькая правда лежит в основе новой темы и формы финала, отчасти рондальной. Напоминающие тиканье часов терцовые мотивы в 1–3 тактах рождают *initio* нового образа (*Пример 5*). В самой структуре темы заложена её разрушающая суть. Начинаясь смело, мажорно, тема, состоящая из идентичных по строению тактов, всё больше обрастает диссонансами. Кажется, что она несётся, как локомотив на полном ходу. Её смертонос-

ная сущность ещё более проявляется в басовом проведении в 14–17 тактах, где возникает сопровождение хроматическими мотивами *dies irae* в верхнем голосе. В 21 такте появляется побочная тема I части. Написанная в *Desdur* и сопровождаемая мерным «тиканьем» шестнадцатых, она звучит хрупко и незащищено. После возвращения «рефрена» происходит разрушение побочной темы, гибель её звукового символа. Ещё более хрупко и «нереально», благодаря длинной педали, звучит первый такт побочной партии, который прерывается холодным заунывным пением проявляющейся из мрака басового регистра инициальной темы смерти. Побочная тема оказывается рассечённой символом смерти. Это её последние мгновения жизни, её конец. Вновь, уже с большей силой звучит начальное построение главной партии I части, которая, стремительно набирая мощь, возводит на пьедестал кульминации сонаты всевременной символ смерти и расплаты — распев *Dies Irae* в оригинальном, известном виде в 43–47 тактах. Проходя сквозь все части, формируя сонорный мир сочинения и его тематизм, он «открывает лицо» лишь в конце сонаты, громогласно возвещая о конце времён. Однако весть эта не для мира в целом, но для всякого человека, обречённого, каждый по-своему, испытать «конец своих времён». Оканчивается произведение словно расплывающимся в пространственной беспредельности вечности *initio* времени, которое завершает растворяющийся в вибрациях высокого регистра всеопределяющий мотив *dies irae*.

Четвёртая соната Кирилла Волкова — настоящий клад для вдумчивых и эмоциональных исполнителей. Это сочинение способно дать пищу самому пытливому уму и одарить фантастическими экспрессивными богатствами самое чувственное сердце. Помимо этого, соната весьма лаконична: около восьми с половиной минут. Её трудность заключается в ритмическом и метрическом многообразии (деление на такты условно, определённого метра нет), а также в необходимости мгновенно переключаться на различные характеры и фактуру. В то же время, музыкальная ткань не перегружена сложностью и доступна практически любому профессиональному пианисту. Это произведение может прожить длинную жизнь и должно по праву занять достойное место в репертуаре современных исполнителей. ■

**Павел ЛЕВАДНЫЙ**



24 октября 2012  
ушёл из жизни  
**Валерий Григорьевич  
ПОРВЕНКОВ** —  
член президиума  
Ассоциации  
фортепианных мастеров  
России, создатель и  
руководитель школы  
настройщиков «Квинта-2»

49

Это невосполнимая утрата для российского фортепианостроения. Мы потеряли выдающегося педагога по подготовке фортепианных мастеров. За 22 года через обучение в «Квинте-2» прошли более 1.000 человек — как начинающих свой путь в профессию, так и опытных настройщиков, желавших расширить свой кругозор. Труд В. Порвенкова «Акустика и настройка музыкальных инструментов», изданный в 1990,— настольная книга каждого фортепианного мастера в странах бывшего СССР. Тогда же, в 1990 Валерий Григорьевич организовал в посёлке Правдинский Московской области и свою школу «Квинта-2». Стандартный курс обучения группы из 5–10 человек составлял две недели, затем — экзамены и присвоение квалификационного разряда. Через полгода или год ученики вновь приезжали в школу на стажировку и дальнейшее обучение. Сам Порвенков так формулировал миссию школы: «Мы обучаем как стандартной квинто-квартовой настройке и помогаем в корне усовершенствовать её тем, кто уже применяет её, так и современным терц-секстовым методам концертной настройки фортепиано. Настройщик-практик за две недели становится по своей квалификации на голову выше, чем он был раньше, а новичок за две-четыре недели добивается уровня, которого при обычной учёбе и работе достигают за многие годы». Выпускница школы Е. Артемова: «Ваша школа — ценнейшее заведение для начинающих специалистов. Система, которую Вы даёте,— это «ключ» к быстрому старту в профессии фортепианного мастера». Приведём ещё два отзыва от выпускников «Квинты-2».

*«Ни на минуту не пожалел, что приехал в Вашу школу из далёкой Испании. Примите мою искреннюю благодарность не только за полученные знания, но и за Ваш уникальный дар Учителя с большой буквы, способного преподать необходимые знания и умения ученику в доступной и интересной форме, зажечь в нём огонёк любви и страсти к профессии. Если до приезда в «Квинту-2» у меня ещё и оставались сомнения насчёт выбранного мною пути, то Вы их развеяли окончательно: я и дальше буду постигать сложную, но невероятно интересную науку настройщика фортепиано»* (Р. Фёдоров, Мадрид).

*«Считаю пройденные курсы высоким эталоном профессионального обучения, сочетающего теоретические знания и практическое направление. С первых дней занятий происходит интенсивное погружение в специальность. (...) В.Г. Порвенков — мастер высокого уровня, преподаватель-исследователь. Его занятия поражают новизной, динамичностью мышления, выстроенной системой практических упражнений»* (Н. Михайлов, Якутск).

Благодарная память о В.Г. Порвенкове сохранится в сотнях его учеников и коллег, работающих во всех уголках России и многих странах мира.

**Президент Ассоциации  
фортепианных мастеров России  
Владимир ЧАСТНЫХ**

P. S. Дочь В.Н. Порвенкова сообщила редакции, что школа «Квинта-2» продолжит свою работу. Подробности — по телефону (916) 508 4619.



# Александр Зилоти: ФАКТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ

Что мы знаем об Александре Ильиче Зилоти? Родственник С. В. Рахманинова, некоторые свои сочинения Рахманинов ему посвятил. Пианист, как будто и дирижировал... Всё! Между тем, Александр Зилоти был выдающимся музыкантом своего времени, времени расцвета русской музыкальной культуры конца XIX — начала XX века.

**В** многогранной деятельности Александра Ильича Зилоти — пианиста, дирижёра, автора транскрипций и переложений, редактора, организатора, создателя концертной организации «Концерты А. Зилоти», общественного деятеля — значительное место занимала педагогика. О педагогической деятельности в литературе о Зилоти почти не упоминается, только в связи с учёбой и окончанием курса специальности у него С. Рахманинова. Возможно, это связано с тем, что Александр Ильич преподавал в Московской консерватории в течение всего трёх лет (1888–1891). Между тем, к педагогической работе он обращался на протяжении всей жизни, официальный стаж составляет двадцать лет. Через его класс прошло около 70 учеников, среди которых такие известные в России и за рубежом музыканты, как С. Рахманинов, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Максимов, М. Блицштейн, Е. Истомин и др. В определённый период жизни Александр Ильич ставил педагогику на первое место в своей профессиональной деятельности.

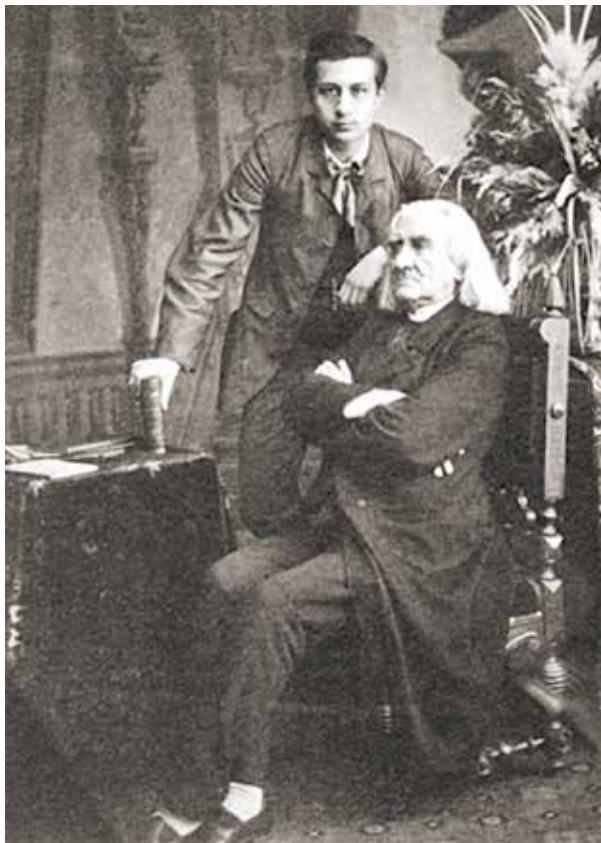
Первый педагогический опыт Александр Ильич получил благодаря Н. С. Звереву, который, доверяя своему ученику, просил Зилоти давать уроки за него во время болезни. С 1899 г. Зилоти был почётным руководителем и наблюдателем по музыкальной части в Мариинском женском училище, сменив на этом посту своего учителя Н. Г. Рубинштейна. С 1888 по 1891 — профессор Московской консерватории. Позднее, по отзывам современников, он давал частные уроки, к нему обращались как к известному, именитому пианисту, и Зилоти, с одной стороны, «по мягкости характера», не мог отказать, а с другой, у него было желание помочь талантливой молодежи. После эмиграции в Америку с 1925 г. по 1942 г. Зилоти преподаёт в Джульярдской Высшей школе музыки.

Это то, что известно фактически о педагогической деятельности Зилоти. Учитывая же масштабы и разнообразие художественных устремлений большого артиста, невозможно переоценить влияние его личности на формирование и развитие творческого потенциала окружавших его музыкантов. Это особенно ярко проявилось, когда он начал устраивать свои собственные концерты — «Концерты А. Зилоти» (с 1903 г.). К числу известных и неизвестных воспитанников Зилоти следует отнести также и оркестрантов, и артистов хора, и солистов — инструменталистов и вокалистов, совместно с которыми Зилоти готовил и проводил концерты. Он был для них не только партнёром,

соучастником интерпретации, но и наставником в полном смысле слова, ибо в процессе репетиций делился своими знаниями, расширял общий и музыкальный кругозор своих коллег.

А. Александрович — оперный и концертный певец, неоднократно принимавший участие в концертах Зилоти, отмечал в своих воспоминаниях: *«Общаясь с Зилоти, я учился около него двум необходимым для артиста вещам: настойчивости в проведении в жизнь своих целей и умению оставаться в искусстве одному»*. Участие в исполнении, благодаря Зилоти, симфонической и ораториальной музыки образовывало и расширяло музыкальный кругозор оперного артиста. С одной стороны,— знакомство со «строгим стилем», «чистой музыкой» (здесь — симфонической, инструментальной), понимание основ музыкальной формы, с другой,— усвоение новых, не известных ранее приёмов исполнения: «классический форшлаг, длинные и короткие восьмые и шестнадцатые и т.п.» (речь идёт, по всей вероятности, о расшифровке мелизматике). Кроме того, Александрович считал большой удачей работу с Зилоти-концертмейстером: *«Ещё и ещё раз твержу себе, что мне везло, я „в рубашке родился“*. *У кого был такой аккомпаниатор, как у меня, и на таком репертуаре? И ещё значительнее: у кого был такой музыкальный друг и наставник, которому я всё больше и больше старался во всем подражать?»*.

Несколько замечаний по поводу приглашения Зилоти в Московскую консерваторию и его ухода из неё. Александр Ильич был приглашён на работу в Московскую консерваторию по инициативе С. И. Танеева — выпускника, как и Зилоти, Н. Рубинштейна. Двадцатипятилетний Зилоти был хорошо известен в России и за границей как один из лучших выпускников Н. Рубинштейна, прошедший стажировку у великого Ф. Листа. Известен, прежде всего, как яркий, темпераментный, с «колоссальной» техникой и певучим тоном, пианист. Пианист-виртуоз. Вызывает уважение возраст молодого профессора консерватории (Зилоти приняли сразу на должность профессора!), но в конце XIX века этот факт мало кого мог удивить. Николай Рубинштейн в 24 года стал инициатором открытия и возглавил московское отделение ИРМО, Пётр Чайковский в 26-летнем возрасте начал работать в только что открывшейся Московской консерватории, Сергей Танеев в 22 года был приглашён в консерваторию в качестве преподавателя, а в 29 — назначен на пост директора... Музыкальной общественностью России



высоко был оценен талант и заслуги Зилоти-музыканта, так, Ц. Кюи в 1888 г. писал: *«Г. Зилоти живёт за границей; весьма желательно, чтобы он перенёс свою деятельность к нам. Он бы мог оказать существенные услуги нашему искусству как музыкант, пианист и дирижёр. Лиц, так богато одарённых, как он, у нас очень мало».*

На приглашение Зилоти в число профессоров повлияла и рекомендация Н. С. Зверева, в то время ведущего преподавателя младших классов. Естественным было желание Зверева помочь своему бывшему питомцу сформировать достойный класс. С. Рахманинов: *«Зверев, заинтересованный в том, чтобы у Зилоти появились талантливые студенты, уговорил трёх своих питомцев [С. Рахманинова, К. Игумнова, Л. Максимова; всего же от Зверева к Зилоти перешли 7 учеников] отдаться в руки бывшего „любимого ученика Листа“, чья педагогическая репутация была не столь блестящей, поскольку её попросту не было».* Именно воспитанники Зверева и составили сильный «костяк» класса Александра Ильича.

Удачно начавшаяся педагогическая деятельность была прервана через три года в 1891 г. Причиной стало неприятие Зилоти В. Сафонова, ставшего в 1889 г. директором консерватории, несогласие с его консерватизмом и проявлениями деспотизма. Зилоти считал, что под руководством Сафонова «консерватория скорыми ша-

гами идёт к ухудшению», а «бороться с Сафон [овым] нельзя, это не сила, а нахальство, которое надо бить в лицо». Формальным поводом (или последней каплей) послужил конфликт на переводном экзамене, когда ученицу Э. Лангера, пожелавшую на старшем отделении учиться у Зилоти, Сафонов зачислил в свой класс. В некоторых источниках акцент переносится на то, что случай с ученицей был преувеличенно «раздут» Зилоти для оправдания своего желания уйти из консерватории и в полной мере заняться исполнительской деятельностью. Но письма самого Александра Ильича и его родных говорят об обратном. Безусловно, исполнительство его влекло, он и не прекращал концертные выступления, совмещая их с педагогической работой. Более того, соглашаясь на работу в консерватории, Александр Ильич просит «полтора месяца отпуска для концертирования за границей каждую зиму». Но не ради своей карьеры он «бросает» учеников. С момента подачи заявления об уходе Зилоти переживает сложившуюся ситуацию, беспокоился о дальнейшей судьбе своих питомцев. *«Хотя чувствую, что я прав, что ушёл из консерватории, но всё же мне жалко моих учеников — и уйди Сафонов, пожалуй, я бы опять поступил»*, — пишет Зилоти 25 июня 1891 П. И. Чайковскому. В конце августа Зилоти специально приезжает в Москву: *«по делам своих бывших учеников, пристроить их получше».* Определяя, например, Игумнова в класс Пабста, Зилоти, невзирая на неприятие Сафонова как человека и администратора, очень уважительно охарактеризовал Василия Ильича как профессионала. Об этом рассказывал сам Игумнов: *«Когда уехал Зилоти, надо было переходить в чей-то другой класс. Лучшим педагогом всем казался Сафонов. Но Зилоти, когда мы с ним обсуждали этот вопрос, говорил так: „Видите ли, Сафонов сейчас директор консерватории и с учениками занимается мало. Работает в классе он великолепно, но это происходит нерегулярно. Мне было бы приятнее, чтобы Вы занимались у Пабста, хотя Пабст и придерживается совсем другого направления, чем я“».*

Все, к кому обращался Зилоти по поводу его ухода из консерватории, поддержали его. Это и Н. С. Зверев, которого он просит лично *«при случае ... рассказать [Чайковскому] всё по порядку»*, и Ф. И. Буслаев, который *«вполне одобрил моё [Зилоти] действие и находит, что не только до осени, но до другого дня нельзя было откладывать мой выход, и что я теперь ушёл честно, не поставив консерваторию в критическое положение, дал возможность теперешним отказом за лето найти заместителя моего места».* Наконец,

П. И. Чайковский, отвечая на взволнованное письмо Зилоти, пишет: «Я действительно рад, что ты ушёл из консерватории. <...> Ты тратишь свою энергию на множество пустяков; можно измельчать и опуститься, продолжая бороться против самодурства Сафонова, коварства инспекторши Губерт и тому подобного вздора. Пусть себе остаются в Москве и возьмётся в своём муравейнике, — а ты, будучи соколом, и улетай подальше в качестве красивой перелётной птицы».

В одном источнике обнаруживаем свидетельство того, как всё относительно в истории и как всё зависит от случая. Л. Сабанеев, вспоминая год назначения Сафонова на должность директора, называет фамилию другого кандидата на этот пост. По словам Сабанеева вторым претендентом был ... А. И. Зилоти! «Эта кандидатура поддерживалась очень многими, в том числе, почти всей старой рубинштейновской „гвардией“: Чайковским, Зверевым и др. Сафонов одержал верх, но как-то «против воли», по рассуждению ума, но не по сердцу. Против Зилоти была его молодость — ему было всего 25 лет; за Сафонова были его зрелость и связи».

Если обсуждение кандидатуры Зилоти проходило только на уровне межличностного общения таких выдающихся музыкантов, как Чайковский и Зверев, то документально подтверждено дальнейшее стремление С. И. Танеева видеть Зилоти на посту директора консерватории. В 1898 г. Сергей Иванович в своих дневниках записывает, что, если уйдёт Сафонов, то ему «придётся временно занять это место», провести необходимые реформы и уже на следующий учебный год «передать эту должность Зилоти». Через год Танеев составляет «список, кем, можно заменить членов „корпорации“, если они подадут в отставку». В него вошли Игумнов и Гольденвейзер (ученики Зилоти), Брандуков, а вместо Сафонова — Зилоти. В 1901, узнав, что М. А. Морозов — один из директоров Московского отделения РМО — приглашает Зилоти для беседы, Танеев с надеждой задает вопрос: «Уж не хочет ли он пригласить З. вместо С.?». Надеждам не суждено было исполниться, и в 1905 Танеев сам покинул консерваторию. Отношение же Танеева к Зилоти в полной мере характеризует масштаб личности Александра Ильича.

Уход Зилоти из консерватории (во многом — вынужденный) вызвал недоумение у определённой части музыкантов. Так, известный певец, профессор Московской консерватории (1882–1887) Ф. П. Комиссаржевский выступил на страницах газеты «Московский листок» в 1892 г. со статьёй «Г. Зилоти и г. Брандуков» с осуждением



руководства Московской консерватории, которая, по мнению Комиссаржевского, постепенно уклоняется «от пути, начертанного незабвенным Н. Г. Рубинштейном». Статья Комиссаржевского интересна и тем, что в самом начале автор даёт оценку педагогической деятельности Зилоти. После концерта, в котором принимал участие юный, только окончивший консерваторию Рахманинов, Комиссаржевский отмечает правильность его музыкального развития. Рахманинов представляет для него «интерес педагогический, как ученик профессора своего А. И. Зилоти»: «В игре молодого пианиста мы усмотрели несомненное доказательство педагогического таланта г. Зилоти». Далее Комиссаржевский отмечает: «Надо полагать, что Московская консерватория или не придаёт никакого значения русскому преподавателю, или же она настолько богата преподавательскими силами, что таких русских талантливых артистов, как г. Зилоти и Брандуков, выделившихся среди художников и в Европе, считает или неспособными в педагогическом отношении, или же лишними. Зная педагогические силы консерватории, мы объясняем такое отношение к русским талантам историческим пристрастием со стороны русских людей к пришлому иностранному элементу...».

Несмотря на то, что Зилоти проработал в консерватории всего три года, он остался в памяти своих учеников как яркая индивидуальность,

оказав влияние на их дальнейшую профессиональную жизнь. Игумнов впоследствии констатировал: «Следы влияния Зилоти я ощущаю на себе больше, чем кого-либо из учивших меня на фортепиано»; «у меня был учитель, который оказал на меня решающее влияние во многих отношениях: это — Зилоти». Гольденвейзер, вспоминая педагога, у которого он проучился два года, отмечал высокий уровень его художественной культуры, незаурядность Зилоти-пианиста и признавал, что многим ему обязан «в отношении своего музыкального развития». Рахманинов после ухода Зилоти из консерватории не пожелал переходить к другому педагогу. Переводной экзамен на последний курс был ему зачтён в качестве выпускного. Этот шаг, с одной стороны, был продиктован желанием поддержать своего учителя, с другой, вероятно, он понимал, что Александра Ильича никто в Московской консерватории на тот момент заменить не мог.

В российских источниках почти не упоминается американский период жизни Зилоти: в советское время об эмигрантах старались не напоминать, а лучше и вовсе забыть. Но благодаря вышедшей в 2002 книге Чарльза Барбера «Затерянный в звёздах. Забытая музыкальная жизнь Александра Зилоти», мы можем достоверно восстановить многие факты педагогической работы Зилоти в Америке. Александр Ильич в октябре 1925 по рекомендации скрипача Павла Коханского и пианистки Ольги Самарофф-Стоковской был приглашён на работу в Джульярдскую Высшую школу музыки в Нью-Йорке, где преподавал 17 лет до мая 1942 (кстати, первый и самый, пожалуй, известный ученик американского периода — Марк Блицстайн — появился у Зилоти в 1923). В Джульярде высоко оценили заслуги Александра Ильича. Окончательно покинул педагогическую работу Зилоти уже по возрасту (в 79 лет). В благодарственном письме директор школы Эрнест Хатчесон, сожалея об отставке Зилоти, отмечал: «Вы были одним из трёх, кто представлял прославленный период в музыкальной истории, традиции которой Вы продолжали в новом веке. Что создаст этот новый век в искусстве, сложно предсказать, но, что я действительно знаю, что трудно будет равняться характеру и гению их предшественников». Кроме того, совет директоров принял беспрецедентное решение — Зилоти в знак признания его «долгой и благородной карьеры» и «неоценимых заслуг в музыке» была начислена пенсия от школы в размере \$US 3.000 в год, что не было предусмотрено правилами школы.

И для студентов Московской консерватории 1888 г., когда ещё «вита́л» дух Николая Рубин-

штейна и минуло всего два года после кончины Листа, и, безусловно, для учеников Джульярдской школы Зилоти был носителем традиций XIX века, продолжателем идей братьев Рубинштейн, Чайковского, Листа. Ольга Самарофф-Стоковская являлась коллегой Зилоти в Джульярде, в 1939 г. в Нью-Йорке вышли её мемуары. Ещё при жизни Зилоти она писала: «Александр Зилоти, многоуважаемый, заслуженный член факультета, является для нас носителем великой традиции». Скрипач Андор Тот был студентом в последние годы работы Зилоти в школе. Спустя сорок лет он вспоминал: «Он был легендарной фигурой во всём Джульярде. Очень высокого роста, немного сутулый, он знал всех, включая Листа. Он даже похож был на Листа. Никто не мог понять половину из того, что он говорил, но это не имело значения. Все знали, что это — Зилоти, и Зилоти учился у Листа и Чайковского, этого было вполне достаточно».

Ученики Александра Ильича с гордостью воспринимали себя опосредованно учениками Листа, которого считали своим музыкальным дедушкой. Работавший вместе с Зилоти в Московской консерватории В. Сафонов мог считать себя наследником К. Черни — через Т. Лешетицкого, а через Л. Брассена — И. Мошелеса. Интересно, что профессор П. Пабст явился своего рода объединяющим началом между Зилоти и Сафоновым, будучи опосредованно продолжателем идей и Черни (через А. Доора), и Листа, у которого консультировался в Веймаре. В Джульярде эта взаимосвязь поколений продолжилась: работавшие вместе с Зилоти Иосиф и Розина Левины были учениками В. Сафонова. Зилоти и Левины стали одними из первых на Западе утверждать мировой приоритет русской фортепианной педагогической школы. Вспомним самого известного выпускника Джульярда по классу Розины Левиной — Вэна Клайберна. И сейчас многие выдающиеся зарубежные музыканты прямо или косвенно в своей основе имеют русскую педагогическую школу.

Одним из проявлений профессионализма Зилоти-педагога являлось то, что, будучи продолжателем традиций своих великих предшественников, он чувствовал потребность и был готов к передаче своего опыта следующим поколениям. В одном из писем супруга музыканта, Вера Павловна Зилоти сообщала Марку Блицстайну, что его «учитель счастлив иметь учеников, чтобы передавать идеи и идеалы, которые бы остались в мире». ■

**Елена МАЛЬЦЕВА**





# ВЕК XX — С СЕРЕДИНЫ

Настоящая публикация завершает серию статей, посвящённых истории фортепианного факультета Московской консерватории (см. «PianoФорум» №№ 1–3, 2011). Предлагаемый материал охватывает период от середины XX столетия до настоящего времени. Конечно же, краткая публикация может очертить лишь контур огромной суммы деяний и свершений, осуществлённых в ходе исторической эволюции.

**В** 2011 году фортепианный факультет Московской консерватории отметил своё 75-летие. Конечно, возникновение в 1936 году факультета (как вузовской структуры, некоего «подразделения») означало всего лишь продолжение той деятельности по подготовке пианистов, которая уже прославилась Московскую консерваторию. Но это продолжение обрело новый масштаб и энергетику. К середине 60-х годов факультет утвердился как один из самых авторитетных факультетских образований не только в Московской консерватории, но и в Европе.

60-е и 70-е г.г.— период послехрущёвской «оттепели», сменившейся «эпохой застоя», — это годы пристальной цензуры и ограничений, касавшихся разных аспектов творческой деятельности. Вместе с тем, государство было заинтересовано в эффектной «художественной витрине», и исполнительство подходило для этого как нельзя лучше. Ограничения касались только репертуарной стороны. Во всём остальном педа-

гогам и исполнителям предоставлялась полная творческая свобода. Исполнительское искусство в СССР той поры расцветало с необычайной интенсивностью. Формируется новое поколение «звёздной профессуры», вырастают «звёздные ученики». Но главное — мощно возрастает целостный уровень обучения, общий уровень профессионализма. И пианисты здесь в авангарде.

За 75 лет на факультете происходили структурные изменения. В 1936 году были образованы четыре кафедры специального фортепиано, и эта структура сохранилась до 1994 года, когда все они слились в одну, но ещё раньше в состав факультета была включена кафедра концертмейстерского мастерства (она долгое время была пятой). А в 1996 году факультет сформировал кафедру органа и клавесина. Таким образом, структура факультета видоизменяется в соответствии с реалиями времени: отменяет и возвращает старые формы, постоянно обогащается новопризнаниями — новые программы, фа-



Класс № 28. 70-летие С. Е. Фейнберга. 26 мая 1960. Сидят (слева направо): аспиранты Т. Чугунова, З. Игнатьева, проф. С. Е. Фейнберг, ассистент Л. Рощина, проф. В. К. Мержанов, студенты.

культативы, сопряжения с другими факультетами, смена организационных форм внутренней концертной деятельности. Словом, какие-то элементы структуры определённое время сохраняют устойчивость, другие — в постоянном движении и обновлении.

Но, в конечном итоге, дело не в структуре, которая суть порождение коллективной мысли. Дело в персоналиях, в художественных фигурах, представляющих факультет, и в собственно художественной результативности работы наставников. Назвать в первую очередь, видимо, следует руководителей факультета — деканов, которые координировали деятельность кафедр и классов на протяжении 75-летней истории, руководили подготовкой разного рода программ и нововведений. Все они — воспитанники Московской консерватории и в определённом смысле олицетворяют связь поколений. В трудные 40-е годы факультет возглавлял профессор Василий Нечаев, разделивший со своими именитыми коллегами все тяготы военного и послевоенного времени и сохранивший весь блистательный потенциал факультета. Он был не только пианистом, но также музыковедом, обладателем степени доктора искусствоведения. Его эстафету в 50-е годы принимает Нина Емельянова — пианистка известная, концертирующая, профессор, народная артистка РСФСР. В течение восьми лет (1962–70) деканом был профессор Михаил Соколов — деятельный организатор, беззаветно пре-

данный искусству, поборник строгой творческой дисциплины. А в начале 70-х деканом становится яркий музыкант нейгаузовской школы, талантливый музыкальный писатель, заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства, профессор Мстислав Смирнов. Через три года его назначают проректором по научной работе, но в сущности вместе с проф. Евгением Малиным — деканом и ярчайшим пианистом мирового класса — он продолжает руководить факультетом. В период с 1978 по 1987 руководил факультетом выдающийся профессор Сергей Доренский. Только из его класса вышло около 150 лауреатов международных конкурсов. Именно в период его деканства произошло слияние кафедр специального фортепиано, что было продиктовано и конкретными психологическими причинами, и стремлением к максимально чёткой координации работы классов.

Кафедра концертмейстерского мастерства была образована в 1963, и возглавил её проф. М. А. Смирнов. За 37 лет работы на этом посту он создал подлинный центр подготовки пианистов-концертмейстеров. Благодаря усилиям его кафедры факультет расширяет квалификационный спектр и выступает в роли главного методического центра по выработке рекомендаций в области обучения концертмейстерскому мастерству. Методический опыт кафедры концертмейстерства Московской консерватории становится центром притяжения всех консерваторий



М. Смирнов

страны. Наряду с включением кафедры органа и клавесина в 1996 г. (проф. Н.Н. Ведерникова была избрана её руководителем), работу концертмейстерской кафедры можно признать главным новопривнесением в факультетскую жизнь. Следует отметить, что с 2002 кафедра концертмейстерского мастерства (во многом вследствие возросших самостоятельных функций и стремления вовлечь в обучение музыкантов нефортепианного профиля — композиторов, музыковедов) была выведена из фортепианного факультета и позиционировала себя как кафедра межфакультетская. Во главе её встал опытный мастер — проф. В.Н. Чачава.

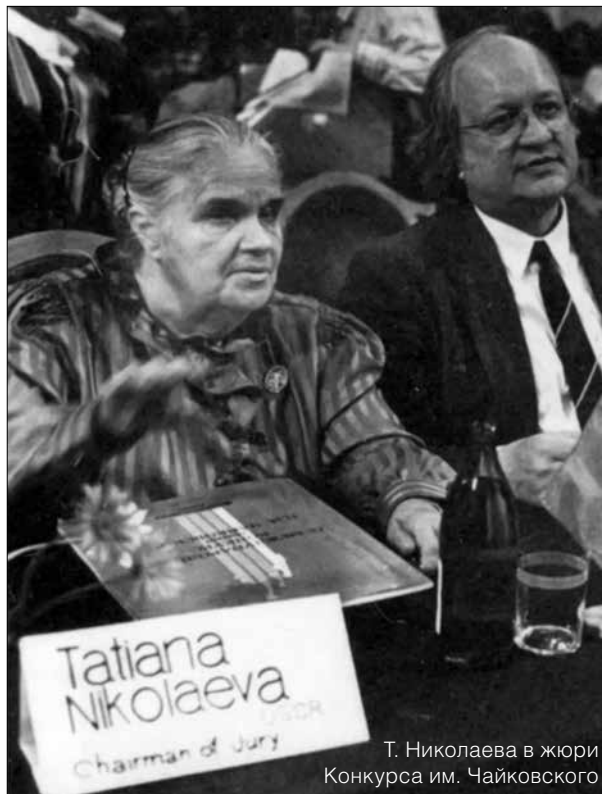
Короткое время (2000–01) деканом был замечательный пианист, профессор Валерий Капельский, после ухода которого из жизни на эту должность избрали профессора Елену Кузнецову, по сей день возглавляющую факультет.

Следует заметить, что с середины 60-х — это уже факультет без Генриха Нейгауза, в первом десятилетии XXI века уходит из жизни Лев Наумов, блистательный педагог нейгаузовской школы. На этом промежутке несколько невосполнимых потерь: Яков Зак, Яков Флиер, Лев Власенко, Евгений Малинин. В декабре 2012 нас покинул патриарх фортепианного дела Виктор Мержанов. И всё же в начале XXI века факультет представлял собой содружество нескольких поколений. Стоит назвать имена его корифеев, ибо все они входят в элиту современного фортепианного мира. Самое старшее поколение — это профессора, выпускники консерватории, учившиеся у всемирно известных пианистов. Все они

победно прошли через международные конкурсы: Э.К. Вирсаладзе, Н.А. Петров (кл. Я.И. Зака), М.С. Воскресенский (кл. Л.Н. Оборина), С.Л. Доренский (кл. Г.Р. Гинзбурга), О.М. Жукова (кл. В.В. Софроницкого), З.А. Игнатъева, В.К. Мержанов, Л.В. Рощина (кл. С.Е. Фейнберга), В.В. Горностаева, А.А. Наседкин, Е.Р. Рихтер, М.А. Федорова (кл. Г.Г. Нейгауза), Ю.С. Айрапетян (кл. Я.В. Флиера), Н.Л. Штаркман (кл. К.Н. Игумнова).

Следующее поколение, которое работает бок о бок с вышеперечисленными профессорами, — это уже их воспитанники: проф. Е.И. Кузнецова, проф. Н.В. Труль, доц. Ю.В. Мартынов (кл. М.С. Воскресенского), проф. П.Т. Нерсесьян, проф. А.А. Писарев (кл. С.Л. Доренского), проф. Ю.С. Слесарев, проф. А.А. Мндоянц (класс В.К. Мержанова), проф. И.Н. Плотникова (кл. Р.Р. Керера), доц. А.Б. Диев (кл. Л.Н. Наумова), проф. К.В. Кнорре, доц. Ю.Р. Лисиченко-Лисица (кл. В.В. Горностаевой), проф. В.П. Овчинников, проф. В.В. Пясецкий (кл. А.А. Наседкина), проф. М.С. Петухов (кл. Т.П. Николаевой), проф. А.А. Фоменко (кл. Е.В. Малинина).

Более молодое поколение — это ассистенты, ученики уже всемирно известных профессоров (как в прошлом их учителей): Ю.В. Диденко и А.М. Малкус (кл. В.К. Мержанова), Д.Э. Копылов (кл. Л.Н. Наумова), Н.Л. Луганский (кл. С.Л. Доренского), А.Ш. Гиндин, С.Н. Кудряков и А.С. Струков (кл. М.С. Воскресенского), Я.Ю. Канцельсон (кл. Э.К. Вирсаладзе),



Т. Николаева в жюри Конкурса им. Чайковского



В. Горностаева



А. Наседкин



Э. Вирсаладзе



А. Любимов

С. А. Главатских, Д. А. Петрова и М. В. Филиппов (кл. В. В. Горностаевой), Е. Н. Лелидис и Е. А. Леденева (кл. Ю. С. Айрапетяна), С. Ю. Лисиченко-Лисица (кл. Л. В. Рощиной), Д. А. Тетерин и Д. В. Чефанов (кл. А. А. Наседкина), П. В. Федотова (ранее — ассистентка А. А. Наседкина), А. А. Вершинин и А. В. Шибко (кл. Ю. С. Слесарева), Д. А. Людков (кл. М. А. Федоровой), С. А. Кузнецов (кл. Е. А. Кузнецовой).

Приведенный перечень далеко не полон. Целесообразность его помещения здесь обусловлена ещё и тем, что все годы существования консерватории основным условием для работы на фортепианном факультете было и остаётся ведение преподавателями концертной работы. В педагогическом корпусе факультета — исключительно лауреаты международных конкурсов. Быть членом фортепианной кафедры может, в первую очередь, человек, ведущий концертную работу (это главное условие работы вообще на исполнительских факультетах МГК). Молодое поколение — ассистенты — также лауреаты международных конкурсов, играющие и гастролирующие пианисты. На протяжении многих лет действует важнейший принцип: в сущности, все преподаватели связаны с теми или иными концертными организациями. Большинство из них работают (или работали) солистами в Московской филармонии. Нет нужды перечислять тех, кто в описываемые десятилетия воплощал обширный план гастролей в разных странах и на разных континентах. Имена Д. Башкирова, Т. Николаевой, Р. Керера, В. Мержанова, Л. Власенко, А. Наседкина, А. Мндоянца, А. Любимова, М. Фёдоровой известны миру и входят в «исторический реестр» крупнейших исполнительских имён.

В 1970-е годы пробуждается активный интерес к музыкальному авангарду, «минималистам», восточной музыке. И снова фортепианный факультет во главе движения.

А. Б. Любимов, ученик Г. Г. Нейгауза, по окончании консерватории становится одним из основателей ансамбля «Музыка XX века» (существовал с 1968 по 1975), а вслед за тем и факультета исторического и современного исполнительского искусства. Впервые в России зазвучали произведения Берио, Булеза, Штокхаузена, Кейджа, Райли... В круг музыкальных интересов исполнителей входит не только музыка XX века, включающая авангард, экспериментальные опусы, но и музыка композиторов эпохи барокко, исполняемая на старинных инструментах. В сезоне 1971–72 М. Фёдорова в Большом зале консерватории играет все концерты Баха на клавесине с оркестром п/у Р. Баршая.

Московская консерватория всегда была важнейшим культурно-просветительским центром столицы, именно в её стенах зародились самые оригинальные репертуарные предложения. В 70–80-е годы эта роль вуза возросла чрезвычайно. Не ослабевает интенсивность концертной жизни и в 1980-е годы. Вслед за Т. Николаевой М. Воскресенский, выступая как органист в Большом и Малом залах консерватории, провозглашает принцип монографических программ. В сезоне 1982–83 в Малом зале консерватории им были исполнены все произведения Шопена (9 концертов). Монографические программы объявляют разные педагоги факультета в течение многих десятилетий. Эта традиция жива, более того, она вошла в практику классных академических вечеров (например, исполнение всего фортепианного Р. Щедрина в классе С. Л. Доренского).

Конец 80-х и начало 90-х годов ознаменованы «Историческими концертами». Традиция, идущая от Рубинштейнов, сохранилась. В частности, следует упомянуть, что в течение трёх сезонов был исполнен цикл из 10 концертов под общим названием «Из истории русского романса». Этот цикл был исполнен И. В. Осиповой, работавшей на кафедре концертмейстерского



С. Доренский



К. Кнорре



П. Нерсесьян



А. Мндоянц

искусства, и стал, по существу, звучащей антологией русского классического романса.

Естественно, различные ансамблевые слияния украшают и программы «Исторических концертов», и монографические циклы, и афиши, предлагающие музыкальные раритеты. Сотрудничество фортепианного факультета с оркестровым и вокальным всегда было и нормой, и постоянно искомым качеством. Как правило (чаще всего), ансамбли с участием педагогов-пианистов образовывались под определённый программный замысел, но результат всегда оказывался высоким и впечатляющим.

Трудно переоценить роль Московской консерватории в мировом культурном пространстве. Сегодня её выпускники трудятся в разных странах, и ни один сезон в любом крупном городе Европы не обходится без участия музыкантов-выходцев из стен Московской консерватории. И фортепианный факультет представлен в Европе, Америке и Азии в полной мере. Некоторые выдающиеся пианисты, в прошлом преподаватели факультета, уехали работать в Европу и Америку. Дмитрий Башкиров, Белла Давидович, Лазарь Берман — представители старшего поколения, Владимир Крайнев, Дина Йоффе, Владимир Виардо, Борис Петрушанский, представляющие среднее поколение московских пианистов, уехали на постоянную работу в разные страны. Наиболее успешной оказалась деятельность профессора Башкирова, воспитавшего уже на Западе целую плеяду пианистов (в т.ч. выходцев из России), достойно представляющих нашу фортепианную школу в мире. Но важно, что многие профессора факультета, которые не порывали с консерваторией, востребованы в разных странах как носители высочайшего авторитета в профессии, как специалисты, способные оказать неоценимую методическую помощь. Деятельность за рубежом В. Мержанова, М. Воскресенского, Э. Вирсаладзе, В. Овчинни-

кова, А. Наседкиа, А. Писарева, П. Нерсесьяна, М. Петухова, Е. Кузнецовой, А. Диева воплощалась и в виде системной педагогической работы и в виде мастер-классов, открытых уроков и семинаров. К примеру, В.К. Мержанов кроме того, что он возглавлял фортепианный факультет в Высшей школе музыки Троссингена в Германии, учредил специальные курсы подготовки пианистов-профессионалов и национальный конкурс в Гаване. Специальные мастер-курсы проводились им в Веймаре, Манчестере, Хельсинки, Салониках, Лос-Анджелесе... И это деяние лишь одного профессора!

Менялось время, менялись тенденции, факультет рос (в том числе, количественно) и видоизменялся. К 2011 году число студентов факультета достигло 240 человек, а штатный состав профессоров и преподавателей — 68 человек (из них — 30 профессоров).

Расширяется и круг дисциплин в новых учебных планах, позволяющих студентам варьировать выбор. Для изучения и практического освоения в режиме *ad libitum* предложены такие предметы, как «Музыкальный менеджмент», «Музыкальное искусство романтизма», «Искусство импровизации», «Изучение концертного репертуара», «Современная нотация», «История исполнительских стилей», «История музыкальной педагогики», «Основы интерпретации старинной музыки», «Исторические клавиры» и даже «Ремонт и настройка фортепиано».

Конечно, самой сильной стороной факультета является творческий потенциал педагогов. Именно он делает Московскую консерваторию музыкально-культурным центром и Москвы, и страны. Этот потенциал усиливается мощным потенциалом студенческого отряда и аспирантуры. Всё это позволяет развернуть широкую концертную деятельность в залах консерватории, прежде всего, и за пределами консерваторских стен, в том числе — за рубежом.



В. Овчинников



А. Диев



Н. Луганский



Е. Кузнецова

Достаточно привести лишь один пример: ученик проф. Л. Наумова, доц. А. Диев подготовил в 2003 году антологию «Прелюдии. Рахманинов. Скрябин. Дебюсси». А за последние три года им было дано свыше 100 сольных концертов. Большой интерес музыкальной общественности вызывают все концертные акции факультета, связанные с юбилеями его корифеев. Как правило, это фестивальные циклы концертов, в которых представлены и новые имена, и нередко новые сочинения. С юбилейными датами связаны и большие монографические циклы (например, все клавирные концерты Баха и 24 прелюдии и фуги Шостаковича, исполнение которых М. Петухов посвятил памяти Т.П. Николаевой). Важно подчеркнуть главное: творческий потенциал педагогов, талантливых студентов и аспирантов имеет возможность реализоваться (и реализуется!) прежде всего в стенах Московской консерватории. К сожалению, существующая в нашей стране система менеджмента не в состоянии освоить истинные возможности, которые, кажется, в большей степени востребованы в мире, нежели в нашей стране.

Фортепианный факультет Московской консерватории давно осознаётся чем-то вроде «фабрики лауреатов». Только за последние пять лет более 150 студентов стали лауреатами различных конкурсов, в том числе, самых престижных и сложных. Поэтому конкурсные предложения, проблемы и коллизии всегда в центре внимания. Ежедневно (ибо это процесс перманентный) факультет готовит несколько десятков своих выучеников к конкурсным состязаниям, проходящим во всех странах мира. И конечно же, мировой конкурсный процесс в центре внимания и студентов, и профессоров, которых мир осознаёт в роли авторитетнейших экспертов.

Участие профессоров факультета в качестве членов жюри — одна из традиционных форм их деятельности. Конкурсы им. П.И. Чайковского,

им. Л. Бетховена, Дж. Энеску, Б. Бартока, Ф. Листа, С.В. Рахманинова, Ф. Бузони и многие другие, как правило, не проходят без участия профессоров Московской консерватории в составе жюри. Скажем лишь о конкурсе имени П.И. Чайковского. Председателями его фортепианного жюри были профессора фортепианного факультета Э. Гилельс, Т. Николаева, Л. Власенко, В. Крайнев, Н. Петров, а членами жюри, начиная с Первого конкурса (1958) по Четырнадцатый (2011), были более 20 профессоров кафедр специального фортепиано. В 2011 году в жюри XIV Международного конкурса имени П.И. Чайковского был приглашен молодой лауреат Денис Мацуев — выпускник фортепианного факультета 1999 года по классу С.Л. Доренского. С Первого конкурса им. П.И. Чайковского пианисты, получающие или получившие образование в Московской консерватории, каждый раз занимали призовые места — красноречивое свидетельство творческого профессионализма. За более чем полувековой период существования этого конкурса звание лауреатов и дипломантов завоевали 40 студентов и аспирантов фортепианного факультета. Лауреаты 60-х годов — Элисо Вирсаладзе, Алексей Наседкин, лауреаты 70-х годов — Аркадий Севидов, Станислав Иголинский, Владимир Крайнев, Михаил Плетнёв, лауреаты 80-х — Владимир Овчинников, Ирина Плотникова, Наталия Трулль, 90-х — Николай Луганский, Александр Гиндин, Максим Филиппов.

Сегодня факультет — это некое подобие института, деятельность которого не ограничивается лишь одним делом. Наряду с главными, решается немало побочных задач, которые, однако, оказываются остро востребованными в реальном учебном процессе. Сюда относятся выработка методик и репертуарных рекомендаций (нельзя забывать, что факультет — основная база фортепианного образования в стране), а также научно-исследовательская работа



Класс проф. М. Воскресенского, 2003 г. Сидят (слева направо): А. Гиндин, Н. Богданова, М. Воскресенский, А. Ямамото, В. Непомнящая, С. Кудряков (ассистент с 2002 г.), стоят: Л. Нието (Испания), Г. Рымко, С. Кузнецов, С. Соболев, М. Танака, А. Набиулин

(в основном, в области фортепианной историографии, мемуаристики и методических разработок). Результативны редакторские усилия профессоров Е. Р. Рихтер, М. В. Лидского, И. В. Осиповой. Но главные редакторские обречения — на ниве нотного редактирования. Работы З. Игнатъевой, Л. Рощиной и, конечно, В. Мержанова вошли, как говорится, в «фортепианный обиход» на разных уровнях обучения. Профессора факультета не чуждаются даже монументальных литературных опусов. Большой популярностью, в частности, пользуются книга В. В. Горностаевой «Два часа после концерта» (она издана и у нас, и в Японии), книга бесед с Л. Наумовым «Под знаком Нейгауза», литературные издания Н. Штаркмана и В. Мержанова. Проф. А. М. Меркулов подготовил сборник под титулом «Уроки Якова Зака». Есть на факультете и композиторы, высокопрофессиональные и одарённые. Это два Михаила — Петухов и Плетнёв, который десятилетие (1981–1990) посвятил фортепианной педагогике.

Фондовые записи выдающихся педагогов-артистов фортепианного факультета в прошлом и настоящем — это поистине «золотой фонд» звуковой художественной памяти, реальная передача творческой эстафеты будущим поколениям пианистов и неопределимый вклад в дело художественного просветительства. Невозможно перечислить все записи, созданные в стенах консерватории, но важно, что все имена, уже признанные мировым музыкальным сообществом,

оставили свой неповторимый «знак». Созданы и видеозаписи открытых уроков знаменитых профессоров — В. К. Мержанова, Л. Н. Наумова, В. В. Горностаевой.

Факультет действительно может гордиться тем резонансом, который возник в связи с деятельностью его профессоров и выпускников в мире. Понятно, что все профессора отмечены теми или иными (некоторые — высшими) знаками отличия нашей страны в минувшей и настоящей её ипостаси. Но, право же, стоит отдельной строкой выделить награждённых за рубежом России. Это Э. Вирсаладзе, получившая Премию им. Р. Шумана, это Н. Петров, награждённый Большой золотой медалью французской академии Оноре де Бальзака, Е. Малинин — кавалер французского «Золотого креста», С. Доренский, ставший заслуженным деятелем культуры Польши, Н. Луганский — лауреат премии им. Т. Джадда, В. Мержанов — кавалер двух польских орденов...

К своему 75-летию факультет пришёл достойно. Сегодня в его педагогический корпус входят 17 народных артистов Российской Федерации, столько же заслуженных артистов, 5 заслуженных деятелей искусств. Но главное в том, что сохранена великая творческая инерция прошлого, сохранены высшие критерии качества, художественная культура и свобода творческой инициативы на основе совершенного мастерства. ■

**Лариса СЛУЦКАЯ**



# РУССКИЙ ФИЛЬД

## Джон Фильд в русской фортепианной культуре: преэминентность и традиции



В истории русской музыки, как и в русской истории вообще, можно проследить две основные тенденции — «европоцентристскую» и «русскоцентристскую».

В русской культуре XVIII — начала XIX веков, как известно, преобладало европоцентристское стремление, стремление к равноправному вхождению в общеевропейскую художественную жизнь. Надо признать, что русская культура в этом весьма преуспела. Успешности предпринятых обществом усилий способствовала сама атмосфера времени: нестабильная политическая ситуация в Европе, 25-летняя эпоха наполеоновских войн, закончившихся тем, что лавина русских войск накрыла собой почти весь континент. Нельзя не присоединиться к мысли о том, что идея об универсальности русского человека, открытости его мировым культурам, высказанная Достоевским, в сущности, полностью справедлива лишь для определённого исторического этапа развития нации — этапа Империи XVIII—XIX веков.

Имперская огромность территории, многонациональность населения крепко спаивались безусловным преобладанием русского этноса. Духовная сила вселенской и одновременно государственной религии — православия, религии, которую исповедовало подавляющее большинство населения, создавала специфическое культурно-историческое пространство, открытое для самых различных влияний и одновременно способное воздействовать на явления, попадающие в его орбиту.

Петровская реформа поставила Россию на перекрёстке всех великих культур Запада и создала породу русских европейцев, — констатировал Г. Федотов. И далее уточнял, что «*в течение долгого времени Европа как целое жила более реальной жизнью на берегах Невы или Москва-реки, чем на берегах Сены, Темзы или Шпрее*».

В XVIII веке отечественная художественно-музыкальная культура во многом созидалась усилиями иностранных специалистов. Фактами русской истории становилась деятельность в России итальянских мастеров (Дж. Сарти, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, Б. Галуппи), немецких композиторов и клавиристов (В. Пальшау, И.-В. Геслера, К.-А. Габлера, Г. Мютеля). Как правило, добившиеся признания у себя на родине, они приезжали работать в молодое государство, стремительно входившее в европейское сообщество.

Знаменательно, что при исключительном многообразии **фактов**, из которых складывалась русская музыкальная культура, лишь один

— стоящий, казалось бы, в общем ряду — претендует на звание **события** исторической важности. Речь идёт о появлении осенью 1802 года в Санкт-Петербурге Джона Фильда. Казалось бы, приезд в столицу ещё одного, хотя и даровитого, но совсем молодого артиста не мог принципиально повлиять на ход культурной истории страны. Однако именно этому двадцатилетнему иностранцу суждено было стать фигурой русского национального культурного мифа, именно ему историей было поручено воплотить поэтические грёзы русского музыкального сознания. Наконец, именно Фильд — ирландец по крови и итало-англичанин по артистической родословной — удостоился ставших уже трюизмом титулов «русский Фильд», «дедушка русского пианизма», «основатель русской пианистической школы».

Полтора века спустя, подытоживая значение Фильда для отечественной фортепианной культуры, историк констатирует, что как своим исполнительским искусством, так и своей педагогической деятельностью «Фильд заложил основы высокого профессионализма, получившего широкое развитие в русском фортепианном искусстве на протяжении второй половины XIX века. С его именем связано стремление русских пианистов к певучему, выразительному звучанию фортепиано. Он, в сущности, был первым в России музыкантом, раскрывшим ученикам тончайшие секреты подлинного художественно-исполнительского мастерства. Этим объясняется всеобщее увлечение Фильдом — исполнителем и педагогом» (А. Николаев. Джон Фильд. М., «Музыка», 1979). Следы этого влечения явственно различимы в исполнительском искусстве представителей московской пианистической школы вплоть до середины XX столетия.

Признание профессиональных достоинств музыканта тем не менее не объясняет, почему же именно Фильду суждено было стать олицетворением русской фортепианной школы, определить на долгие годы вектор развития отечественного пианизма. На этот вопрос может последовать несколько ответов.

Можно предположить, во-первых, что определяющим фактором послужила выдающаяся творческая одарённость артиста. Однако параллельно с нашим героем в Москве и Петербурге работало немало прекрасных музыкантов-иностранцев с европейской репутацией. В старой столице — знаменитый Геслер, в новой, основанной Петром Великим, — Пальшау, Штейбельт. Можно приводить свидетельства, оставленные современниками, о ярчайшем впе-

чтлении, которое производили эти артисты своим искусством. Безусловно верно, что Фильд довольно скоро после появления в России завоевал особое положение в музыкальном мире, но нельзя сказать, что это полностью зачеркнуло симпатии публики к упомянутым выше музыкантам и их безусловный талант.

Во-вторых, размышляя о феномене лидерства Фильда, можно сослаться на то, что эти артисты, родившиеся по большей части в середине XVIII столетия, принадлежали к прежнему поколению, развивали художественные идеалы эпохи «бури и натиска», и в их искусстве, мышлении и музыкальной речи ещё многое принадлежало уходящей культуре риторического типа, в то время как молодой Фильд олицетворял своим искусством романтические зарницы надвигающегося времени поэтической свободы. Но представляется, однако, что не только молодость и художественная актуальность творчества предопределили особое положение Фильда в анналах русского искусства.

В-третьих, нельзя объяснить лидерство Фильда отсутствием в России той поры высоких художественных ориентиров. Ведь в первой половине XIX столетия Россию посещали звёзды мирового пианизма. Первым ещё в начале века выступал Клементи, потом в Петербурге и Москве играли Гуммель, Гензельт, Лист, К. Вик... Однако творчество гастролировавших мастеров вызывало разноречивые отклики — от восторгов до категорического неприятия. Никто из них не удостоился того безоговорочного признания и той истинно повсеместной любви, которую вызывало искусство Фильда.

В чём же таился источник этого необъяснимого на первый взгляд взаимного притяжения русских меломанов и английского артиста? Почему Фильд, достигший ещё в молодости признания на родине и на континенте — в Париже, Вене, предпочёл остаться навсегда в России?

Для аргументированного ответа на поставленные вопросы полезно обратиться к некоторым положениям цитированной выше статьи Г. Федотова «Письма о русской культуре», где идёт речь о типично национальных проявлениях русской культуры, о психологических особенностях его главного соиздателя и носителя — русского человека — почитателя искусства Фильда.

Всякая национальная культура, по мысли философа, имеет «общий фон», состоящий из традиций, из «общего дела» народа. Культура обнаруживает единство направленности, которой определяются предпосылки национального стиля. Размышляя о способе обнаружения непрерывности в развитии каждой культуры, историк при-

ходит к выводу о существовании особых качеств национального самосознания, проявляющих себя в бесконечности вариантов каждой личности, но остающихся неизменными в инварианте.

Обращаясь к характеристике «русскости» и признавая неизбежность схематизации, Г. Федотов предлагает биполярную модель. Учёный полагает, что только в единстве противоположностей двух типов русской души может быть с наибольшей полнотой выражено своеобразие русской коллективной личности. Использование двух полярных типов позволяет историку построить схему личности в виде эллипсиса.

С левой стороны эллипсиса помещается портрет русского интеллигента, идейного наследника Белинского и Достоевского. *«Это вечный искатель, энтузиаст, отдающийся всему с жертвенным порывом, но часто меняющий своих богов и кумиров. Беззаветно преданный народу, искусству, идеям — положительно ищущий, за что бы пострадать, за что бы отдать свою жизнь. (...) Максималист в служении идее, он мало замечает землю, не связан с почвой. (...) Из четырёх стихий ему всего ближе огонь, всего дальше земля, которой он хочет служить, мысля своё служение в терминах пламени, расплавленности, пожара».* Основная жизненная установка русской личности этого типа — пламенная беспочвенность и эсхатологический профетизм. *«Поиски духовного града начались вместе с сомнениями в безусловном православии московско-петербургского царства».*

Признавая историческую подлинность этого типа личности, наиболее чистый образ русского человека («москвича», как условно называет его Федотов) видится исследователю «в иных чертах». Таковые сосредоточены в правой части эллиптической модели русского характера. Итак, что же отмечает философ в представителях этого второго — чисто русского типа? Прежде всего — *«глубокое спокойствие, скорее молчаливость, на поверхности — даже флегму».*

Все, общавшиеся с Фильдом, вспоминали его глубокое спокойствие на эстраде. Л. Шпор отмечает «мечтательно-меланхолическую манеру» игры и его внешность английского увальня. Антон Контский пишет о «непостижимом спокойствии в исполнении у Фильда». Лист однажды при Глинке сказал, что Фильд «играл вяло», чем возмутил русского композитора, почитавшего Фильда как превосходнейшего из современных ему музыкантов-пианистов. *«Его почти неподвижная поза, его столь мало выразительное лицо не привлекали к себе внимания. (...) Его игра текла ясно и спокойно. (...) Его спокойствие*

было почти дремотным, и даже впечатление, производимое его игрой на слушателей, не могло это спокойствие нарушить».

Несмотря на то, что «игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна» (Глинка), пианист никогда не стремился к бравуре. Он «обладал в высочайшей степени быстротою и чистотою», но техническое совершенство, понимаемое как отважная и громогласная «рубка котлет» (Глинка) для него не существовало. Он увлекал чистотою, нежностью, удивительной выразительностью игры. Лирик по натуре, артист «зачаровывал свою публику, сам того не зная и не желая. (...) Взгляд его не искал ничего взгляда», казалось, Фильд не стремится к общению с публикой, а ищет уединения и покоя. «Под нежными пальцами, легко побеждавшими величайшие трудности, игра его вовсе не казалась усилием. Он ласкал угрюмый инструмент и извлекал из него прелестное пение; он вдыхал в него свою душу и, подобно другому Орфею, очаровывал сердца слушателей», — вспоминал ближайший друг Фильда (Ф.А. Гебгард. «Джон Фильд: биографический очерк»).

Яркий психологический и артистический портрет музыканта создал его художественный антипод — Лист: «Невозмутимое спокойствие никогда его не покидало. (...) Чем старше он становился, тем неприятней задевал его каждый шум, каждое движение. Он любил покой, его речь была медлительной и тихой; всё грубое и шумное было для него столь мучительным, что он старался оградить себя от него, даже обращался в бегство. Его столь изящное и в столь редкой степени изысканное исполнение все более и более принимало характер *torbidezza* [изнеженности]), спокойствие которой, казалось, становилось всё более и более безмятежным».

Это невозмутимое спокойствие мира внутреннего реализовывалось не только в исполнительском стиле Фильда, не только в его сценическом поведении или в психологической реакции на шум. Оно выявляло себя в самой ткани его сочинений, в особенностях их фактуры и гармонического плана, в самом ощущении художественного времени. Микрокосм Фильда — полнейшая гармония, несравненный покой. Композитору малоинтересно реальное драматургическое развёртывание музыкального сюжета, коррелирующегося с действием внешним, что было показательно для способа музыкального мышления его современников — Гуммеля, Крамера, Мошелеса, Шопена, Глинки и многих других мастеров первой половины XIX века. Пожалуй, можно сказать, что важнейшим для

Фильда была тембральная окраска, звуковой колорит, возникающий благодаря фактуре. Звуковая ткань сочинений Фильда — это «гармония мира», музыка природы, её вечные основы — во всяком случае, безусловно превышающие ограниченность человеческого времени. В художественном мире Фильда почти нет места субъекту, или иначе — лирический герой его музыкальных картин гармоничен и уравновешен, а музыка бесконфликтна.

Даже в относительно развёрнутых формах тонкие нюансы колорита лишь оттеняют основной господствующий тон произведения, но не борются с ним, не пытаются его разрушить или исказить. Форме нет нужды получать извне импульсы к развитию. Мир и так полнокровен, полон жизненных потенций. Человеческая личность не выделена из мироздания, не отделена от совершенной природы. Это — музыкальный пантеизм. Мир до грехопадения. Здесь нет Зла, а значит, нет и борьбы, нет провоцирующих её противопоставлений, контрастов и конфликтов.

Любопытно, что у Фильда даже в развёрнутых двухчастных композициях с чередованием медленной и быстрой частей общее впечатление от музыки поразительно цельно. Состояний и оттенков много, но... Так на просторах полей, за городом, на небе можно иногда наблюдать захватывающее богатство колоритов и очертаний облаков, но общее чувство благодатного единения с природой не покидает тебя, сколько бы ты ни любовался бесконечной изменчивостью открывающейся картины.

В этом отношении музыкальная поэтика Фильда далеко опережает своё время и приближается к музыке XX столетия, с её интересом к внеевропейской, прежде всего, восточной традиции, к её культуре созерцания и медитации.

Способность и потребность слышать «вибрации мира» изливались у Фильда в длительно удерживаемых гармонических педалях, многократных повторах ритмо-интонационных фигур или в упорном воспроизведении избранного рисунка фактуры.

Выбирая из множества возможных вариантов, в качестве примера укажем на протяженные гармонические педали в Рондо из Шестого фортепианного концерта. При этом музыка отнюдь не кажется монотонной. Фильд умело избегает однообразия изобретательным расцвечиванием гармоний, их альтерациями, тонкой артикуляционной и метроритмической работой, богатством мелодических фигураций, своей подвижностью освежающих и уравновешивающих завораживающую статику неизменно возобновляемых басов.

В Ноктюрне Es-dur № 11 прелестно медлительны переливы полного неги сопровождения, на протяжении более четверти пьесы (34 такта из общих 118) не желающего расставаться со своей устойчивой опорой — звуком b, доминантой основного лада. Показательна также верность Фильда избранному триольному рисунку, который с минимальнейшими отступлениями сохраняется на протяжении пьесы. Безусловно, невозможно увидеть в этой роскоши гармонических колоритов «апатию», о которой говорил Лист, но лишь поразительно благоуханную благородную сдержанность и духовный аристократизм. Здесь светит «простота, доходящая до неприятия жеста» (Федотов), корни которой историк находил в учениях Востока. Принятию этой мудрости, которая пришла в Россию и осела в душах вместе с догмами православия, много способствовала философия исихазма — нестяжательства, нашедшая в средневековой Руси благодатную почву для распространения. Сосредоточенность на духовном бытии, философия неподвижности, дающей возможность внутренне прозреть, увидеть сияние Божественного света. Чтобы сподобиться его созерцанию, необходимо полное внутреннее сосредоточение, чуждое суетности всего вещного.

Рассуждая о почти русском характере артистической природы другого выдающегося иностранного художника — Роберта Шумана, Г. Ларош высказывает мысли, которые можно смело отнести на счёт Фильда: сходство с лучшими отечественными артистами критик видит в самой натуре музыканта, «в этой богатой лирической жизни (...), в этой нелюбви к театральной позировке, в этом преобладании святыни внутреннего мира над идолами внешнего, в этом чисто северном складе артиста». «Органическое отвращение ко всему приподнятому, экзальтированному» (Г. Федотов), проявляющемуся во внешней игре нервов, природно присущее «русскому типу», было в высшей степени свойственно Фильду — артисту и человеку. Он никогда не играл «на публику», его совершенно не волновал «успех» выступления. «...Нетрудно было заметить, что главной его аудиторией был он сам. (...) Никакая торопливость, никакое преувеличение в позе или жестах, в ритме или темпе никогда не прерывали его мелодических грёз, наполняя атмосферу чем-то необычайным, что, казалось, нащёптывало нам *tezzo voce* прелестные мелодии, вызывало в нас сладчайшие впечатления своим очаровательнейшим лепетом» (Ф. Лист).

Другой рецензент замечает совершенство исполнения, глубину лирического чувства: «сила в высшей степени, чистота и отчетли-

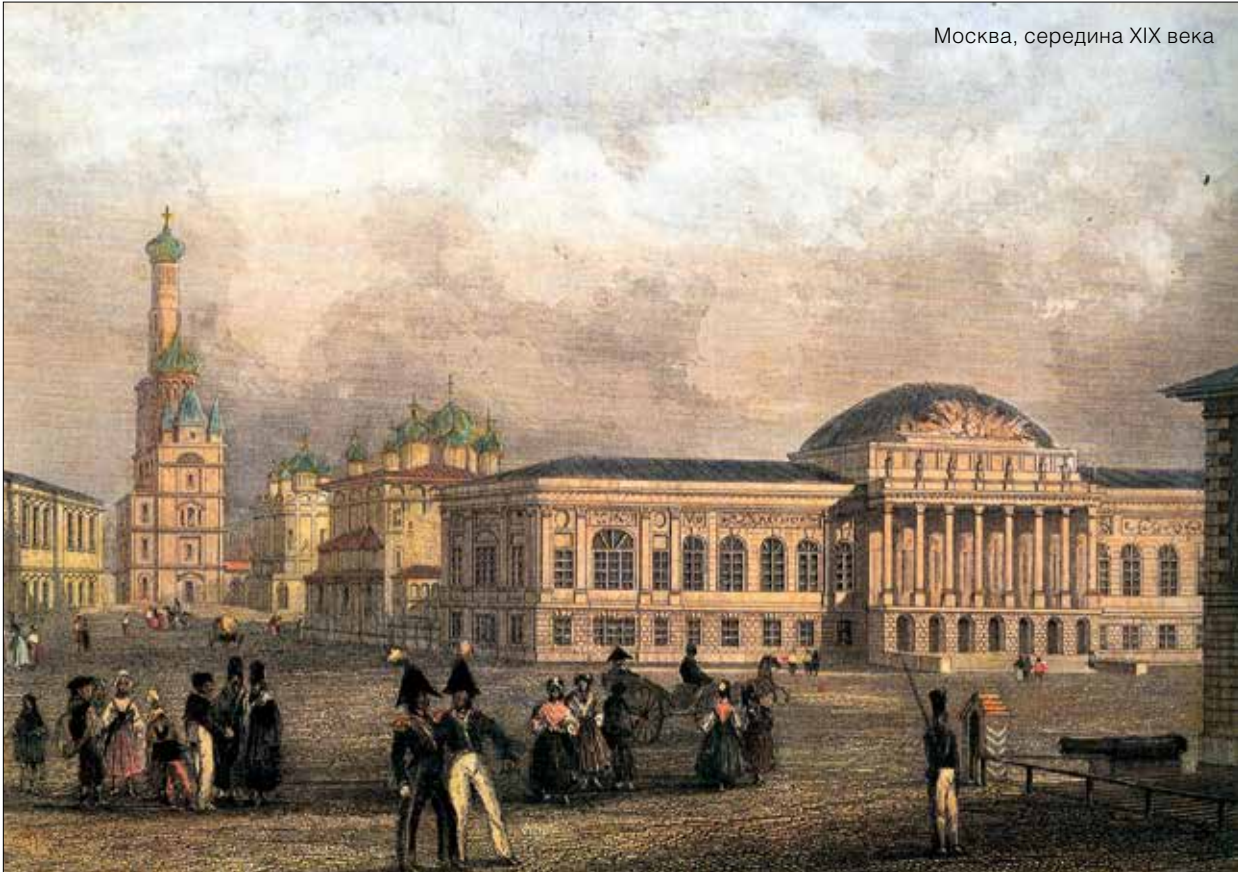
вость пассажиров, неподражаемые переходы и оттенки в его игре, повсюду проявляющаяся душа артиста», но подчеркивает «отсутствие всего неестественного и кокетливого». Ему вторит Лист, признавая, что талант артиста «всегда был свободен от всякой аффектации». В этой эстетике скромности — высшей простоте личной художественной интонации, невычурности поведения на эстраде, глубочайшем внутреннем покое, пантеистическом чувстве слияния с миром также выражает себя исходная психологическая близость Фильда к природно русскому.

Фильду в высшей степени была свойственна естественность. Утончённо-мастерская в его искусстве, она была неотъемлемым свойством всей его натуры, выражая себя в устремлениях и поступках. Чисто русской чертой выглядит нерассуждающая доброта, открытость житейского поведения Фильда. А. Дюбюк вспоминал о поразительном бесребренничестве своего учителя: «такого равнодушия к деньгам трудно найти. Бедняки-иностранцы ввели обычай по воскресеньям приходиться к нему за подачкой и получали обыкновенно по пяти рублей каждый». «Это была артистическая натура в полном смысле этого слова — беспечная, нерасчётливая, но вместе с тем широкая, отзывчивая, стоящая выше мелкого, будничного».

Покой как стиль жизни, как её философия, доброжелательность и неприятие экзальтации — высшая степень естественности в манерах, в творчестве подводят нас к пониманию «высокого тона» артистического мирозерцания Фильда. «Больше всего проявлялась его изобретательность в простоте, которая чарует счастливой гармонией чувства, наполняющего сердца», — признавался Лист, вспоминая безупречное благородство и изысканность музыки Фильда. — «Никто после него не мог говорить на таком «языке сердца». Фильд чувствовал, знал жизнь души. Ему было открыто «сердцеведение» — качество, которое «является неотрывной частью именно русского искусства» (В. Гаврилин).

Фильд служил музам, что, как известно, «не терпит суеты». Музыкант с усмешкой отгораживался от «мышьей беготни» жизни, от суеты наружного плана бытия, от абсурдности забот о насущном. Мемуаристы сохранили несколько *bons mots* Фильда, которыми славился его разговор. Он не мог удержаться от игры словами и смыслами, стоящими за словами, в самых, казалось, немыслимых ситуациях. Предсмертная исповедь далёкого от религии и не посещавшего церковь музыканта свелась к краткой беседе с англиканским пастором, приглашённым друзьями артиста.

Москва, середина XIX века



67

«Принадлежите ли вы к протестантскому исповеданию?» — поинтересовался пастор. «Нет», — отвечал Фильд. — «Так вы католик?», — отозвался пастор. «Нет», — последовала реплика умирающего. «Не кальвинист ли Вы?» — в замешательстве поинтересовался священник. «Не совсем», — отвечал Фильд, — «Я не кальвинист, а клавесинист» (из «Воспоминаний» А. Дюбюка). Это «исповедание веры», это жизненное сгедо, облачённое в форму каламбура, много говорят о характере и привычках артиста.

Внутреннее спокойствие и насмешка над бессмысленно суесящимся миром людей, над вечно озабоченным пустяками разумом, присущи и Фильду, и «чистому образу русского человека», говоря словами Г. Федотова. Развивая эту мысль, философ делает любопытный для нашей темы вывод о том, что «юмор и сдержанность сближают этот [«московский»] тип русскости более всего с англо-саксонским». Кстати говоря, философ уверен в общности природы комического для русской и английской ментальности. Видимо, как в родной стихии чувствовал себя в России и англичанин Джон Фильд.

Исследователь констатировал, что нравственные и волевые качества русского «московского» типа трудно сформулировать однозначно. Однако многовековой опыт свидетельствует, что

можно указать на важные оттенки этих свойств. Пытаясь ответить на вопрос, добр ли русский человек, учёный делает вывод, что он мог быть и добрым, и жестоким, но скорее — по-китайски спокойно-бесстрастным и к своим, и к чужим жизни и смерти. Так абсолютно хладнокровно относился музыкант к собственной тяжёлой болезни, долго не делая никаких поползновений заняться лечением или изменить привычкам к курению табака, постоянной бутылке под рукой и блаженной неподвижности на диване. С фаталистической ясностью сознания уходил он из жизни. Г. Федотов уверяет, что эта мудрость бесстрастия выводит русского человека за пределы христианства в «дочеловеческие природные» сферы. «Бесстрастие» в подходе к глобальным вопросам существования в мире не исключает бытовой жалостливости, мягкости. Поэтому чисто русской чертой в житейском поведении Фильда смотрелась его нерассуждающая доброта. А Дюбюк: «Такого равнодушия к деньгам трудно найти. Бедняки-иностранцы ввели обычай по воскресеньям приходить к нему за подачкой и получали обыкновенно по пяти рублей каждый».

Пребывание «над бытом», характерное для русского менталитета, было присуще и Фильду. Он не считал необходимым соблюдать принятые обществом правила поведения. «Черты

лица его были прекрасны, во взгляде виден гений; но ходил он всегда таким неряхой, был так рассеян, беспечен, неопрятен, ленив, что, глядя на него, надо было дивиться, как гений мог затесаться в такое грязное существо» (Л. Фюзи. Воспоминания о России с 1806 по 1812 год). Сохранился анекдот о поведении Фильда в Сен-Жерменском предместье на вечере у герцогини Деказ, где собрался весь «парижский свет». В начале 1833 года Фильд был уже немолод и болен. Концертные туфли стесняли его опухшие ноги. Не раздумывая, он нашёл где-то в доме пантуфли, переобулся и вышел к публике в домашнем виде. В зале раздались см ешки, которые немедленно смолкли, лишь Фильд начал играть.

Прекрасную по наблюдательности и полноте впечатления психологическую характеристику Фильда оставил анонимный автор статьи в газете «Semaphore de Marseille» от 2 августа 1833 года: «Представьте себе красивую, хорошей формы голову с широким лбом и взъерошенными седыми волосами, падающими в диком беспорядке, выразительные черты лица, полные кротости и добродушия, живые, умные глаза, в общем запущенный туалет, — и вы получите близкое к действительности представление о Фильде. Но что вызывает интерес и выдаёт в нём гениального человека — это его беззаботность, его постоянная безмерная рассеянность и не лишённые заблуждений предрассудки, (...) он занят самим собой. Он презирает всё внешнее и, прожив хотя бы до 100 лет, так и не научился со вкусом завязывать галстук».

Немало русского можно найти и в отношении Фильда к работе. Пытаясь понять, ленив или деятельен русский человек, Федотов приходит к выводу о невозможности однозначного ответа и на этот вопрос. По видимости, русский ленив: он работает по необходимости, из-под палки, стараясь оттянуть неприятную обязанность, сколь возможно. Однако в последний момент он встряхивается и тогда уже действует без устали, не щадя себя, и воистину горы сворачивает, выполняя в несколько часов то, что должен был сделать за месяц. Таков был и Фильд. Вынужденный написать новую пьесу к очередному концерту и побуждаемый к тому же друзьями, он стряхивал с себя состояние благостного безделья и с головой уходил в авральную работу под аккомпанемент приятных привычек. «Первым его делом было поставить подле себя кружку грога, — вспоминает современница, — которого он употреблял очень много, хотя никогда не был пьян, и засучить рукава. Тут уже прежний ленивец исчезал; перед вами был артист, вдохновенный композитор; он писал и бросал вокруг себя

написанные листки, как прорицания Сивиллы, а друзья подбирали их и приводили в порядок. Нужно было необыкновенное искусство для того, чтобы разбирать эти кое-как нацарапанные пером каракули; но друзья его уже привыкли к ним. По мере того, как сочинение продвигалось, фантазия композитора так воспламенялась, что писцы едва успевали за ним. Потом он пробовал на фортепиано то, что было им набросано на бумаге, и оно выходило прекрасно, особенно исполненное им самим. Под его пальцами фортепиано делалось другим инструментом. В три или четыре часа утра он упал в изнеможении на диван и засыпал. Между тем, переписка сочинения доканчивалась. На следующее утро, проснувшись, он выпивал несколько чашек самого крепкого кофе и опять принимался за работу. В это время нельзя было сказать ему ни слова, хотя бы о самом важном деле».

Столь же аврально проходила подготовка музыканта к концертам. Уже в начале 20-х годов, — вспоминал Дюбюк, — Фильд бросил регулярно «заниматься и поддерживал свой механизм лишь тем, что ежедневно проигрывал свой *Nouvell exercice* сперва отдельно каждой рукой, потом обеими вместе». Лишь за полтора месяца до выступления Фильд сосредотачивался на профессиональной работе, «ездил только на уроки, а остальное время проводил в изучении пьес».

Как не вспомнить тут, что в русской культуре первой четверти XIX века можно отыскать поэтическую параллель искусству Фильда: творчество К. Н. Батюшкова. В нём, полном непосредственности чувства и убеждающей искренности, закладывались основы русской поэтической лирики XIX–XX столетий. Вероятно, существовало (при всём различии жизненных историй) нечто общее и в натурах этих художников, что побудило Батюшкова в послании к В. Жуковскому в июне 1812 года утверждать, что «поэт, чудак и лентяй — одно и то же», что его поведение и характер «совершенно сообразны с ленью и беспечностью» и что «без лени я писал бы ещё хуже или не писал бы ничего». Перефразируя мысль поэта о творчестве Ю. А. Нелединского, хочется сказать, что Фильд был ленив не потому, что лень музыкальна, а потому, что леность — его душа. Нега древних, эта милая небрежность, дышит в его музыке.

В уже цитированном послании к Жуковскому Батюшков уверяет, что пишет мало и довольно медленно. «Стихи не стоят того времени, которое погубишь за ними, а я знаю, как его употребить с пользой: у меня есть, благодаря бога, вино, друзья, табак...». Всё это было в изобилии и у Фильда: «Огромная комната, уставленная кругом низкими софами с кипами



подушек была как раз по сердцу ленивому Фильду; он обыкновенно смотрелся настоящим турецким пашою, когда, бывало, лежит, растянувшись на софе, закутанный в чудесный халат на беличьем меху, и курит из длинного черешневого чубука, имея под рукою на маленьком столике графин рома и спиртовую жаровню. Все стены обвешаны сигарочницами, мундштуками и чубуками всех видов и всех стран, табачными кисетами, гаванскими сигарами; всё это было чрезвычайно богато, потому что тут были чубуки и мундштуки в огромные цены. (...) Большой круглый стол, заваленный нота-

ми, опрокинутыми чернильницами и живописно раскиданными перьями, несколько стульев, разбегавшихся во все стороны; четыре окна без штор и без занавесок и чудесный флигель для приятелей составляли всё убранство квартиры этого паша нового рода» (Г. Федотов).

Вглядываясь в тайны русской души, Г. Федотов доходит до её языческих слоёв и утверждает, что русскому национальному чувству более всего говорят буйные образы князей-витязей, викинга Святослава, новгородской вольницы. Позднее черты древней славянской вольницы проявили себя в буйности купечества и беспощадности крестьянских бунтов. В XIX веке широта и безудержность русской природы выливалась в безалаберности и артистизме, в органическом неприятии всякой законченности формы, в фантастическом прожигании жизни, в кутежах и разгуле. Неслучайно так притягательны стали для русского общества в этот период цыганские песни и пляски: здесь русская вольность получила наиболее адекватное эстетическое выражение. Вот эти-то нюансы «славянской психеи», соединённые с косностью и ленью, во многом связаны именно с Московским царством и московским типом русского человека.

Фильд начал бывать в старой столице наездами с 1806 года. О том, что он оставался в городе подолгу, свидетельствует факт существования здесь у него постоянной квартиры, находившейся на Тверской, в доме княгини Трубецкой, напротив церкви Благовещения. Из воспоминаний Гебгарда явствует, что весной 1812 года музыкант всерьёз обдумывал возможность переселиться в Москву, где он пользовался всеобщей любовью. Однако окончательно Фильд обосновался в старой столице лишь в 1821 году.

Попытаемся понять, чем же очаровал артиста этот город, почему остался он здесь и упокоился именно в московской земле? Каким образом в этом предпочтении Москвы Петербургу выявились моменты социальные и психологические?

«...Ни один город не имеет малейшего сходства с Москвой, — писал К. Батюшков. — Здесь роскошь и нищета, изобилие и крайняя бедность, набожность и неверие; постоянство дедовских времён и ветренность невероятная, — как враждебные стихии в вечном несогласии, — и составляют сие чудное, безобразное, исполинское целое, которое мы знаем под общим названием: Москва». В начале XIX века, когда Фильд впервые увидел старую столицу, она представляла собой большое село с барскими усадьбами, со множеством церквей, лавок и базаров на русский лад, иностранных магазинов,

пустырей «с садами, огородами, прудами, лугами, на которых паслись обывательские стада». После наполеоновского нашествия выгоревшая практически дотла, она быстро обстроилась, похорошела, приобрела более регулярный вид, но сохранила старинную кольцевую планировку и осталась по сути своей «большой деревней», где жили почти по-сельски свободно и незамысловато. Москвичи любили ходить в гости по-родственному (а почти весь дворянский круг был или в родстве или в свойстве), развлекались разведением голубей, ценили кулачные бои, истоиво предавались игре в карты, регулярно посещали балы и многообильно пировали. Денег не считали, проигрывая миллионные состояния в карты, и разорялись на балах и званых обедах. При этом неслыханная роскошь в Москве мирно уживалась с убожеством и грязью. По старому русскому обыкновению присмотра за чистотой в городе не было никакого, хотя полицейские приказы писались и «издавались даже высочайшие указы о соблюдении чистоты». Однако горожане со спокойною душою выбрасывали на улицы всякий хлам, падаль и выливали помои...

Всмотримся пристальнее, насколько же Фильд подходил всему укладу московской жизни. «Москва любила и награждала Фильда, но также изуродовала его и погубила преждевременно его талант», — с горечью утверждал ученик (А. Дюбюк).

Материально московская жизнь композитора, пока он был здоров, была весьма благополучна. Дюбюк подсчитал, что за год его наставник зарабатывал не менее 20.000 рублей, которые складывались примерно в равных долях из гонораров за концертные выступления и за уроки. Однако надо признать, что Фильд любил и умел сорить деньгами. В этой своей способности он гораздо ближе подходил Москве и москвичам, чем чванливому Петербургу и холодно расчётливому петербургскому жителю. Высокий уровень дохода и поразительно равнодушное отношение к деньгам позволяли Фильду закуривать сигару сторублевой ассигнацией, полученной за выступление от досадившего своим поведением хозяина дома, или вручить таковую же лакею за поданную шубу. (В России 40-х годов XIX века семья мелкого чиновника могла прожить на 25 рублей месяц — с наймом квартиры и затратами на питание). Музыкант годами кормил немалую компанию нахлебников, охотно сопровождавших его и четырёх его любимых собак в ежедневных походах в лучшие рестораны города. Держать «открытый стол» — это смотрелось «по-московски»: Москва славилась хлебосольством и гостеприимством.

Жизнь в «азиатской» Москве была привольней и спокойней, чем в европеизированном Петербурге. Н. Карамзин называл Москву «республикой», ибо в Москве «...более свободы, но не в мыслях, а в жизни; более разговоров, толков о делах общественных, нежели здесь, в Петербурге, где умы развлекаются двором, обязанностями службы, исканием, личностями».

Фильд был человеком обаятельно эмоциональным и непосредственным в своих реакциях. Можно предположить, что в Москве он чувствовал себя свободнее и проще, чем в Петербурге. В первые десятилетия XIX века Москва обладала особой атмосферой «покоя и воли». В Москву уезжали жить в отставку представители виднейших дворянских родов, занимавшие в своё время в Петербурге высшие государственные должности, обиженные двором сановники или просто богатые помещики в поисках удовольствий столичной жизни. Этот особенный московский дух, вероятно, прекрасно ощущался Фильдом и привлекал его. Москвичи не служили. И Фильд не желал служить никому и ничему, кроме своего искусства. Рассказывают, что когда граф А. Орлов (отец любимой ученицы Фильда) предложил артисту должность придворного музыканта, тот вполне в своём вкусе ответил: «Двор не для меня, и я не хочу за ним ухаживать». Москвичи сплошь и рядом пренебрегали светскими условностями или правилами хорошего тона, нелепо одевались, жёлтую шаль совмещали с розовым нарядом, короче, жили «на воле». «Народ богатый, отставной, что придёт в голову, то и делает», — восклицал М. Загоскин. Кажется, что Фильду было очень удобно находиться в этой московской среде, и ничего более естественного он себе и вообразить не мог.

\* \* \*

«Россия. Лета. Лорелея»  
О. Мандельштам

Московская жизнь первой трети XIX века стала Летой Фильда. Имеющий в своём психотипе множество русских особенностей, Фильд органично вписался в особый уклад быта старой столицы той поры, вписался с невозможной, неповторимой естественностью, которая отличала его манеру играть на рояле, его манеру чувствовать. Именно в Москве стареющий артист влился в сродственную стихию. Музыкант спокойно и бесстрастно погружался в тот поток забвения, который уносил его в вечность, где навсегда остался «русский Джон Фильд». ■

**Нонна ТОЛСТЫХ**





## ЯРОСТНЫЙ КУЛАК ДОБРА

**Григорий Гордон.**  
**Эмиль ГИЛЕЛЬС и другие.**  
**Книга в разных жанрах.**  
**Екатеринбург, 2010.**  
**214 с., ил. Тираж 2.000 экз.**

Прежде, чем прочтёте дальнейшее, мне очень важно сказать: я люблю Эмиля Гилельса. Слушая этого пианиста, я понимаю, какое счастье — заниматься музыкой. Об остальных аспектах и материальных следах любви умолчу: знающие — поймут.

Григорий Борисович Гордон тоже любит Эмиля Гилельса. Нет, не так: он любит, пропагандирует, изучает Гилельса, защищает его от несправедливых нападок, хранит память о нём. Он — гилельсовский Эккерман (когда-то реальный, теперь, конечно, виртуальный) и Санчо Панса.

Новая книга Г. Гордона (к сожалению, она попала мне в руки далеко не сразу) — продолжение его же труда «Эмиль Гилельс. За гранью мифа» (М., «Классика-XXI», 2007). И в аннотации (традиционно их пишут сами авторы), и на технической странице (от издательства) подчеркнут публицистический характер исследования. В первом случае говорится о «высоком полемическом накале», во втором — о том, что «книга выходит в авторской редакции». Последнее замечание выглядит несколько странным: автор, слава Богу, жив и здоров, — зачем же подчеркивать его авторство?

Разгадка — в самой книге. Её главная цель — детальный (с фактами, цифрами и документами в руках) разбор и дезавуирование многочисленных мифов, случайных и намеренных ошибок, а иногда и откровенного вранья, глупости и подлости, в изобилии окружавших и до сих пор окружающих Э. Г. Подробно анализируются статьи Г. Когана, Д. Рабиновича, С. Хентовой, высказывания С. Рихтера и других; особое

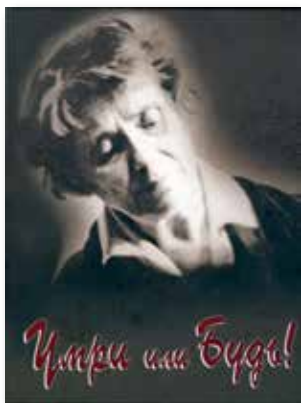
внимание уделяется именно спорным и недостаточно аргументированным пассажам исследований. Но самое главное, разбор и дезавуирование происходят максимально жёстко и хлётко.

И здесь автора подстерегает главная опасность. Обрушивая на хулителей Гилельса яростный кулак добра, Григорий Гордон невольно существует с ними в одной и той же системе координат. Эта система детерминируется давней и порядком надоевшей историей, развернувшейся в треугольнике «Рихтер — Генрих Нейгауз — Гилельс». И как ни декларирует Г. Б. Гордон своё уважение к Святославу Рихтеру, нет-нет, да и прорываются вещи, которые я предпочёл бы не читать. Всего лишь два, но весьма характерных примера.

Первый связан с культом Рихтера, зародившимся в советские годы в среде музыкантов круга С.Т. «Встретилась мне и такая пластинка: Крупно: «Святослав Рихтер», и ниже, мелко-мелко — имя скрипача (О. Кагана). А были это... скрипичные сонаты». Эта цитата — типичный пример поиска чёрной кошки в комнате, где животного нет. Во-первых, игра в ансамбле с Рихтером, помимо музыкантского, обеспечивала и карьерный рост, и вряд ли Олег Каган считал себя обиженным; во-вторых, почти не сомневаюсь, что подобное оформление конверта — дело рук фирмы «Мелодия», а не С.Т.; в-третьих, — жаль, что Г. Б. Гордон не указывает, о какой именно пластинке речь. Если с сонатами Моцарта — всё верно: они написаны именно для клавира со скрипкой, а не наоборот.

Второй пример — из главы «Прощание с Хентовой», посвящённой анализу двух материалов ленинградско-петербургского музыковеда: книги «Эмиль Гилельс» (М., 1959) и статьи «Гилельс знакомый и незнакомый» («Музыкальная жизнь», № 13, 1992). Осуждая тезис С.Х., что Гилельс, в частности, уступал Рихтеру в богатстве форм музицирования, Григорий Гордон замечает: «Что же это за формы такие?... В Музее имени Пушкина, вперемежку с разговорами, сильно отдающими клоунадой, сыграть в четыре руки Шуберта... якобы со случайной партнёршей, разумеется, впервые увиденной и извлечённой прямо из публики». Увы, типичная иллюстрация поговорки о воде и ребенке. Потому что в театрализации концерта, в работе с публикой не за счёт качества исполнения нет ничего плохого. И если вспомнить, сколько слушателей навсегда остались с Музыкой благодаря рихтеровским «Декабрьским вечерам», — выпад совершенно излишен.

Увы, в заданной тональности повествования перехлёсты почти неизбежны. Но убеждён, что книгу Гордона должны прочитать все мыслящие музыканты и многие равнодушные слушатели. Прочитать — и отделить зёрна от плевел, правду от вымысла, праведный гнев — от гнева несправедного. И жить с Гилельсом! ■



## ПАМЯТЬ О ВЕРЕ

**«Умри или Будь».**  
**Вспоминая Веру ЛОТАР-ШЕВЧЕНКО.**  
**Ред.-сост. Юрий Данилин. М., 2012.**  
**148 с., ил. Тираж 1.000 экз.**

Жизнь ученицы Альфреда Корто Веры Августовны Лотар-Шевченко (1901–1982) вместила, кажется, несколько обычных жизней. Дочь профессоров Сорбонны, вслед за мужем она уехала в СССР, а затем поделила с ним и миллионы невинных людей судьбу узницы ГУЛАГа. 13 лет её единственным «инструментом» оставалась вырезанная на нарах немая клавиатура. В пятьдесят с лишним она вернулась в профессию — сначала в качестве иллюстратора в детской музыкальной школе и музыкальном театре Нижнего Тагила, затем — в качестве солистки Новосибирской филармонии. 19 декабря 1965, после выхода очерка «Пианистка» корреспондента «Комсомольской правды» Симона Соловейчика, о ней узнала вся страна. *«Три раза в жизни испытал я фантастическое ощущение, будто я впервые слышу фортепианную музыку, а всё, что было до того, — не музыка. Первый раз — на концерте Святослава Рихтера. Второй раз — когда услышал запись бетховенской «Авроры» в исполнении Артура Schnabelя. И третий раз — здесь, в Барнауле»,* — писал журналист. Последние 16 лет жизни Веры Августовны прошли в знаменитом Академгородке под Новосибирском. Она снова играла в лучших концертных залах страны. Её судьба отраже-

на в фильме Валерия Ахадова «Руфь» (в главной роли — Анни Жирардо); её черты узнаваемы и в облике Полины Анненковой-Гельб, героини «Звезды пленительного счастья» Владимира Мотыля. На могильном камне Веры Лотар-Шевченко — её собственные слова: «Жизнь, в которой есть Бах, благословенна».

В последние годы память о Вере Лотар-Шевченко обретает вещественность. С 2006 при поддержке Фонда первого президента России Бориса Ельцина проводится Международный конкурс пианистов памяти Веры Лотар-Шевченко. И вот теперь вышла симпатичная и камерная (во всех смыслах) книга о пианистке. В неё вошли материалы разных лет и разного «калибра» — от небольшой, но очень весомой рецензии Марии Юдиной (1962) и упомянутой статьи Соловейчика до воспоминаний людей, знавших Веру Августовну.

Среди них выделю три фигуры. Журналистка **Наталья Круглова** долгие годы работала в музыкальной редакции Курганской областной студии телевидения и близко общалась с Лотар-Шевченко. Её материал украшают фрагменты писем В.А. Легендарный режиссер **Владимир Яковлевич Мотыль** — свидетель первых послелазерных лет жизни пианистки; в начале 1950-х он работал режиссером того самого музыкального театра в Нижнем Тагиле. Наконец, журналист, многолетний специальный корреспондент «Комсомольской правды», редактор-составитель книги, инициатор и директор Международного конкурса (а до того — фестиваля) памяти Веры Лотар-Шевченко **Юрий Данилин** — друг, собеседник, историограф В.А., рыцарь её искусства, а иногда и поводырь по специфическому советскому быту.

**11 ноября 2012 Юрий Данилин представил книгу в московском Музее-квартире А.Б. Гольденвейзера** (филиал Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки). Вечере участвовал лауреат Международного конкурса пианистов памяти Веры Лотар-Шевченко Дмитрий Аблогин. Настоящим сюрпризом стала презентация диска Веры Лотар-Шевченко. Долгие годы считалась, что её искусство не отражено в звукозаписи. Однако совсем недавно удалось найти запись концерта 1956 года в Большом зале Уральской консерватории (Свердловск, ныне Екатеринбург). Программа включала сочинения Дебюсси и 24 прелюдии Шопена. Именно шопеновская часть выпущена на CD. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

**Ингольф ВУНДЕР****300 лет музыки: от Скарлатти до Морриконе | Deutsche Grammophon****Бенджамин ГРОСВЕНОР****Сен-Санс, Равель, Гершвин | Decca Classics****Элис Сара ОТТ****Мусоргский, Шуберт | Deutsche Grammophon****Вера ГОРНОСТАЕВА****Мусоргский, Рахманинов, Шопен | LP Classics**

73



Первый альбом нашего обзора отличает некоторое несоответствие между масштабно-стью замысла и легкомысленностью воплощения. Охватить ни много ни мало 300 лет фортепианной музыки — такова, по замыслу Ингольфа Вундера (род. 1985), хронология этой работы — за час с четвертью, возможно ли? Многие объясняет вступительное слово пианиста: *«Без сочинений, принадлежащих трём столетиям фортепианной музыки, объединённых в этой программе, мой путь пианиста был бы совсем другим. Вся эта музыка в высшей степени мне по душе, вся она восхищала меня с детства, благодаря чему я и решил стать пианистом. Здесь есть как короткие, популярные пьесы, так и малоизвестные, не говоря уже об обработках. Объединяет их то, что все они прошли проверку временем и по-прежнему звучат отменно, под каким бы углом их не рассматривали. Для меня 300 — волшебное число во многих отношениях: в нынешнем сезоне — мое трёхсотое выступление! Разделить это переживание с публикой я и хотел бы посредством данной записи».*

Таким образом, более точным названием было бы «Мои 300 лет музыки» — неплохо для второго альбома молодого пианиста, не правда ли? В 2007 году Ингольф Вундер весьма ярко показал себя на первом туре Конкурса имени Чайковского, во второй же не прошёл. Однако уже в 2010 году занял II место на Конкурсе имени Шопена в Варшаве и в январе следующего года стал эксклюзивным артистом лейбла «Deutsche Grammophon»; дебютный альбом Вундера, естественно, посвящён произведениям Шопена. На его новом диске Шопен представлен лишь «Колыбельной» — здесь от каждого композитора, кроме Моцарта, по одному сочинению. По преимуществу это виртуозные миниатюры, и лишь о Моцарте напоминает не только «Турецкое рондо» в обработке Аркадия Володоса, но и Соната № 13 B-dur. Она идёт вторым номером, вслед за открывающей программу Сонатой h-moll Д. Скарлатти. Затем встречаются Шопен и Лист, чей «Чардаш смерти» (1881) служит эффектной антитезой «Колыбельной» и приоткрывает дверь в канун века XX.

Здесь слушателя уже ждут и Дебюсси с «Лунным светом», и Римский-Корсаков с «Полётом шмеля» в транскрипции Рахманинова, и сам Рахманинов с Прелюдией g-moll, и Скрябин с одним из «Двенадцати этюдов», и Мориц Мошковский с «Искрами», которые любил играть на бис Владимир Горовиц. «Эксцентрическим танцем» представлен и сам Горовиц, а затем Вундер делает скачок на полвека вперёд, к собственным обработкам фрагментов киномузыки Джона Уильямса и Эннио Морриконе. Получается, что классики середины XX века в этой мини-антологии вообще нет, но, поскольку речь о подчёркнуто субъективном выборе, претензий быть не может. Если не считать излишней пестроты и отсутствия у программы сколько-нибудь глубокой объединяющей идеи.

В новом диске другого молодого пианиста больше логики. Бенджамин Гросвенор (род.



1992) — не только эксклюзивный артист лейбла Decca Classics, но и первый за последние 60 лет британский пианист, заключивший контракт с Деска. По итогам 2012 года Гросвенор, согласно журналу «Граммофон», — лучший молодой артист года; два года назад он стал самым молодым солистом, когда-либо выступавшим на открытии фестиваля BBC Proms. Свой дебютный диск Гросвенор, как и Вундер, решил посвятить Шопену, добавив, впрочем, пьесу Листа и цикл Равеля «Ночной Гаспар». Равель звучит и на втором диске пианиста, где фортепианные концерты трёх композиторов увенчаны их же сольными пьесами: Второй концерт Сен-Санса — «Лебедем» в обработке Годовского, Концерт G-dur Равеля — его прелюдией a-moll, а «Рапсодия в стиле блюз» Гершвина — песней Love Walked In. Королевским Ливерпульским филармоническим оркестром дирижирует Джеймс Джадд.

Данный релиз вновь заставляет задуматься о причудах звукозаписывающего бизнеса: за последние несколько лет это уже третья запись «Рапсодии в стиле блюз», которую выпускает Деска, вслед за интерпретациями Жана-Ива Тибоды и Стефано Боллани. А Второй концерт Сен-Санса — коронный номер Бехзода Абдураимова, также недавно дебютировавшего на Деска, хотя в его дебютный диск он не вошёл. Не менее любопытно, что в концертных планах Гросвенора на ближайшие месяцы программа, записанная на диске, почти не отражена: сыграв несколько концертов с оркестром в январе, с февраля пианист почти полностью переключается на сольную программу из сочинений Баха, Шопена, Бетховена, Скрябина. Её он представит в ряде городов Европы и США.



Пианистка Элис Сара Отт (род. 1988) — чуть младше Ингольфа Вундера; оба — эксклюзивные артисты Deutsche Grammophon. Однако у неё на подходе уже пятый сольный диск. Победы на международных конкурсах, обучение в университете «Моцартеум», выступления в Байройте и Зальцбурге, участие в престижных фестивалях (таких, как Шлезвиг-Гольштейнский и Рурский), признание критики — это всё о ней. Отт дебютировала на DG с альбомом Трансцендентных этюдов Листа, за ним последовало полное собрание вальсов Шопена. Следом были концерты Листа и Чайковского с Мюнхенским Филармоническим оркестром и Томасом Хенгельброком, затем избранные сонаты Бетховена.

Так буквально за пять лет Элис Сара Отт сделала рывок от подающего надежды исполнителя до статусного солиста международного класса: в нынешнем сезоне она выступает с рядом ведущих европейских коллективов, с оркестром NHK под управлением Лорина Маазеля, даёт цикл сольных концертов в Японии и США. Отт также активно выступает как ансамблист на фестивалях в Геймбахе, Цюрихе, Вербье, Давосе с такими мастерами камерного исполнительства, как Ларс Фогт, Густав Ривиниус, Татьяна Мазуренко, Петер Сацло. Вместо со скрипачкой Лизой Батиашвили она сделала запись трёх романсов для скрипки и фортепиано Клары Шуман, которая выходит в начале 2013 года. Одновременно DG выпускает уже пятый сольный диск Отт — запись её выступления на фестивале «Звёзды белых ночей», состоявшегося летом 2012 года: в программе — «Картинки с выставки» Мусоргского и Соната № 17 D-dur D 850 Шуберта.

К знаменитому циклу Мусоргского у Отт особое отношение — она, можно сказать, выросла с ним: у её преподавателя в «Моцартеуме», знаменитого профессора Карлхайнца Кеммерлинга, было много русских студентов, с которыми он проходил «Картинки». Начиная с 12-летнего возраста, вспоминает Отт, почти ни один мастер-класс её учителя не обходился без этого шедевра, который она мечтала исполнить много лет. В итоге приглашение сыграть на фестивале «Звёзды белых ночей» в Санкт-Петербурге совпало с намерением «DG» выпустить живую запись сольного концерта Отт. Первое выступление на этом престижном форуме, исполнение русской музыки для русской публики, осуществление записи — как минимум три причины для серьезного волнения. *«Каждый новый диск — как отпечаток пальца, он остается навсегда. На исправление студийной записи всегда есть несколько дней, но в случае живой записи у тебя нет права на ошибку. Я очень волновалась, однако, у меня было время привыкнуть к роялю, к замечательной акустике зала и полностью освободиться. А с появлением публики ты освобождаешься окончательно».*

В один вечер с циклом Мусоргского пианистка решила исполнить сонату Шуберта D-dur, D 850. *«Прямой связи между двумя сочинениями нет, — говорит она, — да и не может быть. Композиторы жили в разные эпохи и писали в совершенно разных стилях. Единственная общая черта: оба сочинения звучат очень современно, они обращены в будущее и созданы не по канонам своего времени. Особенно «Картинки», с их новаторскими гармониями. Это музыка, которая захватывает каждого. Ни Шуберт, ни Мусоргский не цеплялись за настоящее, — им была видна вечность».*



Ещё одна запись «Картинок с выставки», вышедшая совсем недавно, сделана Верой Горностаевой в 1959. Она входит в двойной альбом, где на одном диске с ней представлены избранные прелюдии Рахманинова и «Танец девушек с лилиями» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева. На другом — программа, полностью посвящённая музыке Шопена. Выход этих исторических записей — заслуга пианиста Василия Примакова, ученика Горностаевой. В 2011 он вместе с пианисткой Натальей Лавровой основал лейбл «LP Classics», цель которого — поддержка молодых музыкантов и выпуск прежде не издававшихся записей. *«Эти записи Горностаевой были сделаны в Малом зале Московской консерватории и впоследствии звучали на радио, — рассказывает Примаков. — Они хранились в Гостелерадиофонде: хотя оригинальные плёнки были утрачены, остались копии. Для того, чтобы вернуть их к жизни, потребовался немалый труд. Мы пригласили несравненного Силаса Брауна, звукорежиссёра, лауреата «Грэмми». Слой за слоем очищая записи от посторонних шумов, он возродил эти бесценные исполнения. Мы счастливы, что теперь можем их выпустить».*

Возникает вопрос: нужен ли сегодня ещё один лейбл, если эпоха CD, по оценкам скептиков, завершается на наших глазах? *«Мы понимаем, что открытие нового лейбла в цифровую эпоху — самонадеянный шаг. И всё же идём на это, поскольку, несмотря на все плюсы века информации, рискуем потерять что-то очень ценное и важное. Исчезают бумажные книги, но ощущение книги в руках не стало менее волнующим. Мы уверены, что это можно сказать и о музыке. «LP Classics» — преданные хранители традиций, которые всё ещё ценимы слушателями».* ■

**Илья ОВЧИННИКОВ**

# ОПРОС «PIANOFORUM»

76



**Насколько эффективно привлечение к работе в жюри фортепианного конкурса представителей других музыкальных профессий: дирижёров, музыкальных критиков, продюсеров?**



**Заслуженный артист РФ, лауреат международных конкурсов Александр ГИНДИН**

На мой взгляд, неэффективно. По одной простой причине: помимо того, что пианисты лучше разбираются в пианистах, чем кто-либо другой, мне кажется, важно не путать порядок действий. Сначала на конкурсе должен быть выявлен лучший по профессиональным и никаким другим соображениям. А потом за него возьмутся продюсеры.

Я не против включения в состав жюри музыкальных критиков. Это их профессия — разбираться в исполнителях! Но только не продюсеров. Во-первых, наиболее смекалистые из них отслеживают конкурсы и вне состава жюри и присматривают, кто им может быть интересен, а то и делают предложения, не дожидаясь конца конкурса. И это замечательно! Но давайте всё-таки оставим хотя бы немножко «чистой» профессии! Пускай бизнес начнётся после объявления результатов.

Что касается дирижёров, то здесь всё зависит от того, с какой позиции дирижёр слушает пианистов. Если просто как музыкант, тогда всё-таки пианист (если дирижёр сам не пианист) лучше разберётся в деталях сольного репертуара, а если как продюсер (ведь часто эти профессии объединены!), то мы возвращаемся к вопросу о продюсерах.

Задача менеджмента конкурса — привлечь классных продюсеров в помощь будущим лауреатам. Но вмешиваться в процесс, я считаю, не надо.



**Народный артист РФ,  
профессор Московской консерватории Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ**

Я — против пребывания в жюри представителей других профессий. Дирижёры — пожалуйста. Особенно, если они в то же время будут дирижировать в финале конкурса. Продюсеры должны сидеть в зале, но не судить исполнителей, потому что они не всегда компетентны. Критики большей частью компетентны, но мыслят субъективно. Пусть лучше оценивают работу жюри и критикуют её. Не хочу сказать, что пианисты всегда объективны (особенно, если выступают их ученики), но я говорю о жюри, состоящем из порядочных людей. Моя точка зрения, что и пианисты не должны быть в жюри, если играют их ученики. Прекрасный пример тому — Конкурс имени Скрябина. На этом конкурсе члены жюри не имеют права иметь своих учеников среди участников и дают об этом подписку. Результат: ни одного скандала за пять конкурсов.



**Эксперт по международным фортепианным конкурсам,  
соучредитель «Фонда Алинк — Аргерих» Густав АЛИНК**

Думаю, присутствие в жюри одного-двух музыкантов-непианистов может быть полезным. Но не более двух! Ведь исполнителя нужно оценивать с точки зрения его пианистических и технических возможностей. С другой стороны, чтобы сделать карьеру, исполнитель должен уметь привлекать к себе аудиторию, а среди публики — не только пианисты. Сегодня публика всё чаще хочет не только услышать артиста, но и «увидеть», то есть визуальный аспект тоже играет роль. В судействе на конкурсе должен соблюдаться здоровый баланс, но основной акцент при оценке — конечно же, на пианистических и музыкантских качествах.



**Лауреат международных конкурсов Филипп КОПАЧЕВСКИЙ**

Эффективно. Во-первых, это ещё один взгляд со стороны, а чем больше разных взглядов, тем лучше. Во-вторых, участие дирижёра или продюсера расширяет профессиональную аудиторию конкурса, а сами они могут повлиять на судьбу конкурсантов вне зависимости от исхода состязания, пригласив понравившегося музыканта сотрудничать.



**Генеральный директор Международного конкурса молодых пианистов памяти Владимира Горовица (Киев) Юрий ЗИЛЬБЕРМАН**

С некоторых пор (думаю, последние лет 10) крупные конкурсы стараются обязательно приглашать дирижёров и продюсеров. В связи с резким увеличением числа музыкальных состязаний в мире, особенно в странах СНГ, агентства стали относиться к их лауреатам (которых, соответственно, стало во много раз больше) более придирчиво. С другой стороны, организаторы конкурсов стараются дать лауреатам хоть какую-нибудь надежду на профессиональный карьерный рост. В крупных конкурсных объединениях (WFIMC, EMCY) о проблеме дальнейшей судьбы победителей на протяжении многих лет ведутся дискуссии, а в последнее время конкурсы, не предоставляющие своим лауреатам ангажементы, просто не принимаются в эти организации. Поэтому, устраивая конкурс, организаторы стараются пригласить дирижёров и продюсеров, которые смогут обеспечить лауреатам концерты в будущем. Думаю, этот процесс будет со временем расширяться.



**Директор Международного конкурса пианистов им. Гезы Анды (Цюрих) Рут БОССАРТ**

Мы стараемся формировать гармоничные составы жюри и обязательно приглашать минимум одного представителя «нефортепианной» профессии. Обычно председателем жюри на нашем конкурсе является именно дирижёр (в последние годы — Джонатан Нотт, Владимир Федосеев). Кроме того, мы привлекаем известных критиков (в течение многих лет членом жюри был Петер Коссе), в 2009 и 2012 выступления конкурсантов оценивал Маркус Хинтерхойзер (художественный руководитель Зальцбургского фестиваля, кстати, пианист по образованию). Но, конечно, большинство членов жюри должны представлять именно фортепианный цех, это необходимо для профессиональной оценки.



**Профессор Международной музыкальной академии им. А. Рубинштейна Дина ЙОФФЕ**

Думаю, имеет смысл приглашать дирижёров, музыкальных критиков, продюсеров. Это важно. Но есть некоторые оговорки. Хотелось бы в начале конкурса побеседовать за круглым столом и определить критерии оценок данного жюри, имею в виду пианистов и остальных. Тогда мы все поймём, кого бы мы хотели видеть в финале, а продюсеры на сцене. От дирижёров мы ждём конкретных приглашений для лауреатов. В таком регламенте ответственность за выбор истинного победителя возрастает.





**Лауреат международных конкурсов Варвара НЕПОМНЯЩАЯ**

Думаю, это необходимо, т.к. пианисты зачастую слишком остро воспринимают «технические» аспекты игры. Технические — в широком смысле. Дирижёры в этом плане куда объективнее. С музыкальными критиками и особенно с продюсерами сложнее: критерии у них зачастую бывают несколько странными. Мне кажется, большинство в жюри конкурса пианистов должны составлять всё же пианисты, но присутствие представителей других музыкальных профессий необходимо.



**Председатель экспертного совета Московской филармонии, музыкальный критик Евгений БАРАНКИН**

Мне кажется, что участие в работе жюри серьёзных и конструктивных импресарио, директоров других конкурсов, менеджеров (в меньшей степени дирижёров и композиторов) — т.е. тех, кто имеет возможность продвигать ярких молодых артистов, — позволит отойти от консервативных, порой чересчур субъективных решений чисто фортепианного жюри. Ещё одна несложная новация — учитывать мнение музыкальных критиков, которые, допустим, могут составить альтернативное жюри. Всё это может внести определённую свежесть в опасную и порой деструктивную тенденцию отечественного конкурсного процесса, зачастую далёкую от смысла развития живого исполнительского искусства. Впрочем, зарубежная традиция, хоть и чуть более контролируема, но тоже, увы, далека от совершенства...



**Лауреат международных конкурсов, член жюри Международного конкурса им. Г. Анды в Цюрихе-2012 Алексей ВОЛОДИН**

На мой взгляд, самое важное, чтобы музыкантов оценивали музыканты, а не представители других профессий. Думаю, в жюри не место дилетантам! От дилетантов (а критики, за редчайшим исключением, дилетанты) и бизнесменов (так называемых продюсеров) и так сегодня зависит слишком многое. Посмотрите, что происходит в музыкальном мире: двери лучших залов и лучших звукозаписывающих компаний всё чаще и чаще открываются для тех, кто не имеет на это права, для девочек с модельной внешностью, но абсолютно несостоятельных в искусстве. Поэтому хотя бы на конкурсах люди должны руководствоваться музыкантскими критериями. Прекрасно, если баллы пианистам будет ставить выдающаяся виолончелистка или великий дирижёр, но, на мой взгляд, менеджерам, которые умеют лишь считать количество проданных дисков, в жюри делать нечего.



## ПУТЬ К «НЕЖНОМУ ГЕНИЮ ГАРМОНИИ»

▲ двадцать лет назад никто не верил в жизнеспособность этого проекта: неужели возможно проводить в России конкурс, в программе которого — исключительно сочинения Шопена, а возрастное ограничение для участников — 16 лет? Именно так думали многие в 1992 году, когда пианист **Михаил Александров** объявил Первый Московский международный конкурс юных пианистов имени Фридриха Шопена. В год 20-летия состязания можно констатировать, сколь фатально они ошибались. Изнутри зная «конкурсную кухню» новой России (в 2000–2009 мне довелось быть президентом Ассоциации музыкальных конкурсов России), могу утверждать: юношескому шопеновскому конкурсу удалось, и это единственный прецедент в постсоветской России, соблюсти все основные принципы, из которых складываются престиж и имя. Это **регулярность** (конкурс «железно» проходил каждые четыре года, несмотря на дефолты, кризисы и пр.), **авторитетные члены жюри** (председатели в разные годы — **Евгений Малинин**, **Галина Черны-Стефаньска**, **Николай Петров**), участие **симфонического**

**оркестра**, **весомые денежные премии** (выплачиваемые без промедления), **ангажементы** для победителей и — яркая **постконкурсная судьба лауреатов**. Последних следует назвать, ибо имена их известны и в России, и за рубежом: **Екатерина Мечетина**, **Рэм Урасин**, **Фёдор Амиров**, **братья Дон Хёк и Дон Мин Лим**, **Галина Чистякова**, **Лукас Генюшас**, **Даниил Трифонов**, **Николай Хозяинов**. За этим «оптимистическим отчётом» — многие годы кропотливого труда главного «мотора» конкурса, его художественного руководителя и директора **Михаила Александрова**. Как и 20 лет назад, главную цель своего конкурса он формулирует так: *«Поддержка раннего профессионального обучения. Выявление ярких дарований, способных в дальнейшем к высоким достижениям. Музыка Шопена аккумулирует в себе всё: и виртуозность, и способность к сопереживанию — глубокую эмоциональность, и высокое мышление».*

Итак, **конкурс-2012**. Учредители и организаторы: Правительство Москвы и Общество имени Фридриха Шопена в Москве при содействии Министерства культуры РФ, Посольства Респуб-



## Восьмой Московский международный конкурс юных пианистов имени Фридерика Шопена

лики Польша и Польского культурного центра в Москве. Председатель Оргкомитета — народный артист РФ Святослав Бэлза. Участники — 30 юных пианистов из России, Беларуси, Вьетнама, Гонконга, Канады, Китая, Республики Корея, Украины, Японии. В **жюри** — народный артист РФ, профессор Московской консерватории **Михаил Воскресенский** (председатель), **М. Александров**, профессор Белорусской академии музыки, художественный руководитель Белорусской филармонии **Юрий Гильдюк**, руководитель музыкального факультета Высшей школы искусств «Sun-Hwa» в Сеуле **Янсук Ли**, концертирующие пианисты **Анна Маликова** (Германия), **Эва Осиньска** (Польша), **Клаудиа Янг** (Малайзия), профессор Московской консерватории **Юрий Слесарев**. Все прослушивания — в Камерном зале Московского международного Дома музыки. Новшество: четвертый тур. В третьем туре участники исполняют один из концертов Шопена в сопровождении второго рояля, в финале — трое избранных играют с Московским камерным оркестром Центра Павла Слободкина п/у Владимира Рыжаева.



**М. Александров:** «На других конкурсах легче — исполняются произведения разных композиторов, есть, «за что спрятаться». А в музыке Шопена — несколько тактов, и представление



об уровне музыканта, пусть юного, уже есть. В то же время, наличие четырёх туров позволило каждому участнику раскрыться по максимуму. Кто-то лучше показался в сольных турах, а в III туре уже в сопровождении фортепиано не до конца справился с концертом. Было и наоборот: исполнение концерта оказывалось много интереснее, чем сольные программы. Надо сказать, что все решения жюри принимались взвешенно, без излишних споров. К счастью, на нашем конкурсе отсутствовала личная заинтересованность членов жюри в успехе каких-либо конкретных конкурсантов. И, конечно же, огромную роль сыграла мудрая политика председателя — профессора Михаила Воскресенского».

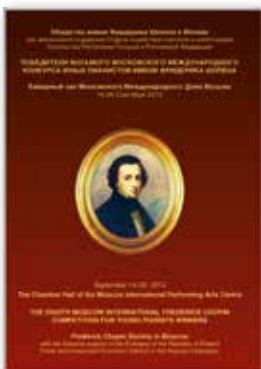
Лауреаты конкурса выступят в Германии, Чехии и Японии. Победительница Тиффани Пун также примет участие в фестивале «Кремль музыкальный» в Москве (апрель 2013). ■

**Марина БРОКАНОВА**

**P. S.** Партнёры конкурса: Польский культурный центр в Москве, российская строительная компания «Регион-Инжиниринг», Центр музыкальной культуры «Аккорд», авиакомпания «Korean Air», китайская компания «ZhemArt», гостиницы «Озерковская» и «ВАЛС». Эксклюзивный инструмент конкурса — рояль фирмы «KAWAI».

#### ЛАУРЕАТЫ

I премия — **Тиффани ПУН** (род. 1996, класс проф. Й. Каплински в Джульярдской школе, Нью-Йорк); **Хёк ЛИ** (род. 2000, учащийся Высшей школы искусств «Sun-Hwa» в Сеуле)  
 II премия — **Всеволод БРИГИДА** (род. 1997, класс доц. А. Струкова в МГКМИ им. Ф. Шопена)  
 III премия — **Гютхэ ХА** (род. 1996, учащийся Высшей школы искусств «Sun-Hwa» в Сеуле), **Мисора ОЗАКИ** (род. 1996, учащаяся Академии искусств «Showa» в Кавасаки, Япония)



#### Общество имени Фридерика Шопена в Москве выпустило DVD «Победители VIII Московского международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена».

Фам Ча Ми Хоанг (Вьетнам). Ноктюрн op. 27 № 2. Этюд op. 25 № 6  
 Ихао Ли (Китай). Мазурки op. 33 № 3, № 2. Ноктюрн op. 62 № 1  
 Гютхэ Ха (Республика Корея). Три прелюдии op. 28  
 Мисора Озаки (Япония). Ноктюрн op. 62 № 2. Вальс op. 42  
 Хёк Ли (Республика Корея). Концерт № 2 op. 21  
 Всеволод Бригида. Концерт № 2 op. 21  
 Тиффани Пун (Китай-Гонконг). Концерт № 1 op. 11

# 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

## АВТОРЫ. «PIANOФОРУМ» № 4 (12), 2012



**Марина АРШИНОВА**

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



**Павел ЛЕВАДНЫЙ**

Выпускник Ростовской консерватории. Аспирант Московской консерватории (композиция) и Ростовской консерватории (фортепиано, композиция). Член Союза композиторов России.



**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

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



**Наталья КАТОНОВА**

Кандидат искусствоведения. Старший преподаватель Санкт-Петербургской консерватории (кафедра общего курса фортепиано для исполнительских факультетов). Член Союза композиторов России. Лауреат международного конкурса в составе фортепианного дуэта «Philharmonica» (концертировал с 1996 по 2006).



**Елена МАЛЬЦЕВА**

Старший преподаватель кафедры общего фортепиано Ростовской консерватории, соискатель учёной степени кандидата искусствоведения (научный руководитель — проф. А. Селицкий). Лауреат международного конкурса.



**Лариса СЛУЦКАЯ**

Профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства, проректор по учебной работе Московской консерватории. Кандидат искусствоведения.



**Александр КУЛИКОВ**

Пианист, аспирант Московской консерватории (руководитель — доц. А. Диев) и Университета искусств в Берлине (руководитель — проф. П. Девуайон). Лауреат международных конкурсов.



**Илья ОВЧИННИКОВ**

Музыкальный критик. Постоянный автор газет «Московские новости», «Музыкальное обозрение», «Независимая газета», журналов «Граммофон», «Музыкальная жизнь». Подготовил к изданию воспоминания Льва Маркиза «Смычок в шкафу», мемуары Владимира Крайнева «Монолог пианиста». Член экспертного совета Московской филармонии.



**Нонна ТОЛСТЫХ**

Кандидат искусствоведения, доцент Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Член Союза композиторов России. Член Международной ассоциации фортепианных дуэтов (Япония).



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**



**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**