

piano FORUM

№ 1 (13), 2013

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

12+

Евгений КИСИН:
**«В искусстве мне дороже всего
простота, глубина, возвышенность
и одухотворённость».**

piano FORUM

№ 5 (13), 2013

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Издатель: ООО «Международная
музыкально-техническая компания»

Главный редактор Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор Марина БРОКАНОВА

Художественный редактор Александр АРЬКОВ

Адрес для корреспонденции:

125009 Москва, ул. Тверская, д. 7, а/я 87.

Тел.: (495) 692 0164, 507 9281

pianoforum@mail.ru | www.pianoforum.ru

Типография: ООО «Меридиан»

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций.

Свидетельство ПИ № ФС 77-38829

от 11 февраля 2010 г. Тираж 5.000 экз.



ПЕРСОНА



Евгений КИСИН **6**



Дмитрий ОНИЩЕНКО **20**

КОНЦЕРТЫ



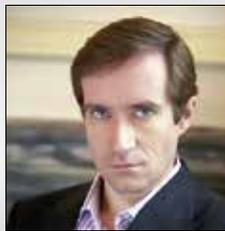
Алексей ЛЮБИМОВ **28**



Рэм УРАСИН **31**



Евгений МИХАЙЛОВ **32**



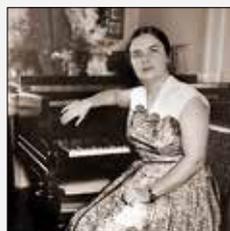
Николай ЛУГАНСКИЙ **35**



Даниил ТРИФОНОВ **35**



Денис КОЖУХИН **36**



Ars longa Татьяны НИКОЛАЕВОЙ **56**

ФЕСТИВАЛЬ



Транскрипция сегодня **42**

ИНСТРУМЕНТ



Китайский акцент-2 **64**

РЕПЕРТУАР: НАШИ АКЦЕНТЫ



Татьяна ЧУДОВА. «Семь пьес в русском стиле»,
Концертная токката..... **48**

ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ



Дуэтное движение юных **78**

ЭССЕ



МОЦАРТ — гений любви небесной **37**

КНИГИ



Музыкальная жизнь Москвы XIX в. и её отражение
в концертной фортепианной практике **82**



И.С. Бах Михаила ВАЙМАНА **70**



Лия Зелихман. Моисей Хальфин. Страницы жизни
в документах. Статьи. Воспоминания **85**

АРХИВ



Пианизм Григория ГИНЗБУРГА **54**

CD



Две премьеры и суперхит **87**

КИТАЙСКИЙ АКЦЕНТ–1 (аудиовизуальный образ)

2

Теперь мы смотрим телевизор. Новое поколение родилось, можно сказать, глядя в телевизор. Старшее (вроде меня) помнит до-телевизионную эпоху. Но и те и другие не мыслят сейчас жизнь без телевидения — главного (вместе с интернетом) инструмента глобализации. Главным образом — культурной глобализации. И дело, наверное, прежде всего — в фанатичном служении телевидения масс-культуре, захватившей экранное пространство почти целиком. Почти. Отдушины всё же есть. А вот фанатичная приверженность культуре, оставленной Духом, имеет меркантильную подкладку. И не нужно искать изнанку, чтобы убедиться в сказанном. Изнанка эта светится изнутри, ибо вся телевизионная свистопляска совершается вокруг того же Золотого Тельца. А вообще-то вокруг этого сверкающего животного развернулся гигантский глобальный «танец вожделения». И это уже не танец с саблями. Его музыкальным сопровождением служит грохот орудий и рвущихся бомб.

Но мы об отдушинах. Нет-нет, и промелькнёт на канале «Культура» добрая симфония, а иногда и фортепианная идея. Однако нет на нашем телевидении своего «Орфея». Смехопанорамы, плоские, как городской немывтый асфальт, — фундамент культурного обслуживания толпы. А вот в Европе такой телевизионный «Орфей» есть. Только называется он «Mezzo». Этот канал приходится покупать. Его так просто не добудешь из эфира. К тому же, продаётся он, как говорится, «в пакете» с некоей суммой каналов, половина из которых с нераспознанным и явно удешевлённым содержанием.

И все же «Mezzo» следует купить. Кроме того, что это видео-аналог идеи нашего «Орфея», это ещё широчайшего спектра вернисаж современного академического искусства. Исключительно музыкального. На экране течёт современная музыкальная жизнь Европы в самых разнообразных её проявлениях. При этом преобладает «живая музыка» (прошу не путать с ресторанной пошлятиной): включают концертные залы, текущие оперные спек-

такли театров, трансляции фестивальных программ, интервью с действующими сегодня музыкантами. В дело вовлечены все исторические пласты. Музыка из веков Ренессанса легко сменяется авангардными звучаниями, и Монтеверди сопоставлен не только с Верди, но и с Альбаном Бергом.

Вы скажете — это для интеллектуальной элиты. А я скажу — и да, и нет. Меня не покидает мысль, что в нынешней толпе, питающейся планктоном «попсы», есть немало тех, кто готов избавиться от отупляющего яда, отойти от масс-транквилизаторов и приникнуть к тем явлениям Культуры, которые открывают нам звёздное небо Духа. Вы скажете: звёзды видят все, но не все астрономы. А я скажу по-другому: такие «Орфеи», как наш и французский, не просто информаторы, но информаторы-проповедники. Каждая их передача — неожиданная притча для непосвящённых, проповедь внимания к тому, что в глубине человеческой сущности. И мнится мне, что из десятка нечаянно включивших «Орфей» или «Mezzo», по крайней мере, один внешне скрытому призыву и захочет войти в мир, который (увы!) стал миром избранных.

Итак, в ситуации, когда искусство не принадлежит народу, «Mezzo» (в одиночку, а значит как бы вполголоса — *in modo mezzo*) продолжает настаивать на этом. Для устойчивых ценителей искусства это, как говорилось, отдушина и источник информации о музыкальных событиях в масштабе континентальном. В этом потоке я, естественно, стараюсь выловить прежде всего фортепианные эффекты. И последними такими впечатлениями стали транслируемые записи концертов двух китайских пианистов. Точнее, — одного пианиста и одной пианистки. Их имена — Юйцзя Ван, о которой я услышал недавно, и Ланг Ланг, слава которого гремит уже изрядное время. Наблюдая их искусство в телевизионном преломлении, я представлял себя, сидящим в зале, и подумалось мне, что вопли восторга, несущиеся из тёмного пространства зала после каждого опуса, наверняка обогатились бы моими экспрессивными междометиями.



Случилось так, что трансляции с фестиваля в Верье шли подряд, ежедневно, с утренними повторами вечерних программ. Они играли подряд. Сначала Юйцзя Ван, потом Ланг Ланг и наоборот, соло и с оркестром. Можно было не только сравнить (сама ситуация подталкивала к этому), но и ощутить мощь ворвавшейся в мировое художественное пространство новой силы под названием «китайский пианизм». Название, конечно, условное, поскольку Юйцзя Ван — плод от ветвей евро-американской школы. Зато Ланг Ланг в европейский культурный контекст входит отдельным знаком, и знак этот имеет явно китайскую подсветку. Это несомненно новое оттенение, проникающее в академическую фортепианную сферу из новообразованной вселенной масс-культуры. Призрак Ванессы Мэй, очевидно, маячит где-то на горизонтах подсознания Ланг Ланга, но ни о каком тождестве речи идти не может. Ланг Ланг — явление совершенно единичное, самобытное, способное выявить себя в разных типах эстрадного присутствия. Он излучает яркий сигнал: Китай — это новый культурный континент, в долинах и на горных вершинах которого можно встретить любое претворение европейских универсалий. Этот континент начал тектонический сдвиг в сторону европейского образа

культуры, подтверждая планетарную энергетику названного образа. В этом сближении есть и культурная и цивилизационная составляющие, два следствия глобализации.

Действительно, что могут значить для тысячелетней китайской традиции европейские инструменты? Достаточно послушать т.н. «Пекинскую оперу», чтобы предположить непреодолимость «инструментального барьера» между европейским и китайским музыкальными «арсеналами», веками копившимися. Однако барьер оказался прорванным, притом в одностороннем порядке. Транснациональная сущность европейского инструментального арсенала оказалась доказанной. Но в отличие от европейцев, китайцы, подобно афроамериканцам, ощутили себя свободными от предрассудков академичности в контакте с новым для их культуры инструментарием. Ванесса Мэй пленилась не кремонскими прелестями тончайшего пения струн. Извлечение «сексуального корня» из пластики смычковой игры стало символом сомкновения благородного инструмента с масс-культурой. Да и сам инструмент превратился в «электро-смычковый», способный обслужить стадионы. Цивилизация!

А вот Юйцзя Ван — это плоть от плоти явление Культуры современного человечества. Притом культуры европейской, несмотря на,

казалось бы, природно-китайский генетический фундамент менталитета. Представьте себе юную женщину, тонкую, изящную, оттенённую специфической китайской красотой. Что ждёт от неё зал? Чего-то соответствующего её физическому образу; чего-то женственно утончённого, возможно, отвечающего предчувствию совершенства, излучаемого образом исполнительницы, но именно в обозначенном объёме ожиданий. А что же в реальности?

Случилось так, что я попал на Шестую сонату Прокофьева — произведение предельно мужской окрашенности, энергетический вольтаж которой в крайних частях приближен к пределу возможного. С первых же звуков Юйцзя Ван словно сообщает залу важнейший посыл: «Я предлагаю тот масштаб экспрессии, который вы вряд ли ожидаете от меня и который вообще у крайнего рубежа ваших представлений». И началась истинно мужская игра, сопоставимая с высшими образцами именно мужской трактовки этого сочинения военных лет. Гигантские разработочные нагнетания полнились внутренним огнём, пульсировали жизнью на пределе жизни, контрасты частей светились многоцветьем смен, тонкостью порой неожиданных штрихов. Всё это было сопоставимо с высшими образцами уже случавшихся интерпретаций великого сочинения. Однако меня не покидала мысль о чём-то ещё дополнительно скрытом внутри этого интонационного происшествия. Ну, конечно, элемент неожиданности: никак не ожидаешь от столь изящно явленной женственности столь яростной мощи экспрессии и высочайшего (традиционно — «мужского») интеллектуализма в мобилизации всего возможного фортепианного ресурса. Но оставалось ещё что-то нераспознанное. В результате я пришёл к мысли о том, что это какой-то новый оттенок виртуозности. Не могу найти соответствующих слов для его определения. Видимо, какой-то новый уровень свободы, приближенный к абсолютному. Быть может, телевидение, предлагающее возможность следить за руками и позицией пианиста за клавиатурой, даёт ощущение беспредельной свободы, буквально — полёта виртуозного творения, когда ты упиваешься этой свободой воплощения самых головоломных фактурных построений. Вообще-то говоря, подобное можно наблюдать и у других выдающихся современных мастеров. Было ещё что-то (оно потом повторилось, когда Ван играла Симфонические этюды Шумана). И это «что-то» был не только осязаемый предел такой свободы и не только звуковое качество виртуозности (полнота и разноцветие звучания), не только безошибочность воплоще-

ния фактуры. Было ещё чувство абсолютной сделанности, точной до микрона выверенности. Но не автоматичности. Чувствовалось, что импровизационность изгнана, но выверенное — одухотворено. Чувствовалось, что это «живое-выверенное» может быть повторено, что иного варианта воплощения как будто не предвидится. Но то, что Юйцзя Ван предлагает, следует отнести к шедеврам исполнительства.

Ланг Ланг — это одновременно иное и схожее. Отличный, правда, больше, чем схожести. Сначала я наткнулся на среднюю часть Аппassionаты Бетховена и был поражён. Скрижальные гармонии темы вариаций Ланг-Ланг исполнял с улыбкой Ким Ир Сена. Оператор словно наслаждался столь неожиданной несуразностью мимики, понимая, что улыбка так же соответствует гранитному тематическому пьедесталу этой формы, как венок из одуванчиков — пушке. В негодовании я выключил телевизор, но позже снова включил и попал на Седьмую сонату Прокофьева. Тут я сосредоточился, поскольку накануне слушал Шестую у Ю. Ван. Ланг Ланг был совершенен. Темпы превосходили обычно предполагаемые, но не деформировали интонационную природу материала. Мгновенно возникло то же чувство неправдоподобной свободы овладения сложнейшим материалом. Но свобода эта на сей раз демонстрировалась с помощью дополнительных эффектов. Ланг Ланг — пианист, которого мало слушать, его следует видеть. Той звуковой полноты и академического сосредоточения, которые столь ярко явила Ван, здесь не было. Всё звучало как бы «сверху». Но всё сопровождалось чем-то вроде «хейрономии». Руки пианиста взлетали в воздух с риском не вернуться вовремя, однако с непостижимой точностью возвращались в нужный момент и в нужном качестве контакта. Это создавало скорее эффект концертной импровизации, нежели строго заготовленного действия. Средняя часть не сообщила о той трагедии, которая заключена в её скорбном рассказе. Но в крайних частях всё сверкало и несло, и когда пронеслось, стал виден блеск целого контура. Это был блеск пластмассового изделия.

Моё разочарование в этом «раскрученном» имени усилил видеоклип, где Ланг Ланг демонстрирует знаменитый этюд Шопена «по чёрным клавишам» (*Ges-dur*), который он воспроизвёл с помощью апельсина, выращенного, видимо, в китайских садах, и глиссандируя исключительно по чёрным клавишам, воплотил на фоне шопеновской гармонии чисто китайскую пентатонику. Конечно, это шутка, но шутка опубликованная, входящая в реестр искомых знаков имиджа.



И всё же, когда объявили Третий концерт всё того же Прокофьева (стал-таки наш корифей китайским любимцем!), я решился слушать. И эта моя решимость обернулась наградой. Ланг Ланг предстал совершенно иным. Элементы театрального пианизма были сведены к минимуму. Та самая ошеломляющая виртуозная свобода будто одухотворилась, вошла в полную гармонию с интонационным строем концерта, ансамблевая точность поражала. Это была игра выдающегося мастера, притом вдохновенная игра. И снова-таки — с тем же удивляющим внутренним акцентом на воссоздании ощущения беспредельной виртуозности. Будто это цель. В данном случае — вроде и не главная, но скрыто повелевающая всем.

Если Ланг Ланг символизирует великий китайский рывок в современную цивилизацию и одновременно глобальный «цивилизационный сдвиг», то Юйцзя Ван — символ торжества универсальных ценностей европейской культуры, образ «превращённой ментальности». А вместе они символизируют расширение вселенной современного исполнительства. И уж, конечно, не только они. Тот, кто наблюдает за

развитием фортепианного дела, знает, что кроме Китая великие культурные сдвиги произошли в Японии и Корее, вообще Юго-Восточная Азия формирует свои культурные «евроцентры», а представители этого гигантского региона — участники и победители самых престижных мировых конкурсов и фестивалей. Если это тоже продукт глобализации, то и оценивать её следует по гораздо более сложным критериям, чем это принято сегодня. Во всяком случае, транснациональная сущность большей части европейского музыкального наследия доказана именно в ходе глобализации. Я лишь заостряю внимание на проблеме новой истории мировой культуры. Проблема эта просит изучения, но и без аналитического постижения современного культурного процесса становится очевидной акцентная роль новой силы, а её «интонационный акцент», её ментальное склонение — источник обогащения «мозаики качеств» мировой музыкальной картины. ■

**Доктор искусствоведения,
профессор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**



Евгений
КИСИН:

ИЗ ПИСЕМ К ДРУГУ

С некоторым волнением я предлагаю вниманию читателей необычный материал. Мне посчастливилось дружить с выдающимся музыкантом, моим ровесником Евгением Кисиним. Познакомившись в 2009 году в Санкт-Петербурге, мы с ним ведём постоянную переписку. Женя — личность экстраординарная во всех отношениях. В наше время редко пишут длинные подробные письма. Женя представляет собой исключение из правил. Его письма на самые разные темы представляют его не только поразительным музыкантом, но и глубоко и оригинально мыслящим человеком. И, что немаловажно, готовым поделиться тем, что его волнует, с людьми. Это наблюдение позволило мне обратиться к Жене с предложением опубликовать фрагменты из его писем в журнале «PianoФорум». Он с присущей ему искренностью сразу согласился. Возможно, эта публикация станет преддверием книги о Евгении Кисине, которая будет составлена на основе его собственных текстов. Если вы, прочитав этот материал, захотите поделиться своими мыслями, высказать вопросы или пожелания, пишите мне (адрес — в редакции журнала).

Марина АРШИНОВА

ПРОИСХОЖДЕНИЕ, СЕМЬЯ

Учёные продолжают спорить о том, какую роль в формировании личности играет генетика, а какую — воспитание, и не мне об этом судить, но мне определённо повезло и с тем и с другим. И я это прекрасно осознаю и дорожу и тем и другим. Что касается первого... Прошлой весной, когда я создал свою страницу на сайте Мошкова и опубликовал там политическую статью о последних российских президентских выборах, одна из читательниц выразила недоумение: почему, мол, Вы, такой выдающийся музыкант, публично высказываетесь по политическим вопросам — о путинских выборах, арабо-израильском конфликте? Не царское, мол, это дело; «ты, Моцарт, недостойн сам себя». Я этой госпоже отвечать не стал, потому что не хочу вступать в полемику на форумах. Сейчас, однако, воспользуюсь случаем и разъясню. Что касается России: именно Россия и её культура сформировали меня как человека, и сегодня мне не всё равно, что происходит на моей родине, в стране, где я родился, вырос и стал тем, кем стал. А что касается Израиля — дело в том, что я сначала родился евреем, а уже потом стал музыкантом, и все так называемые природные таланты у меня от многочисленных поколений моих предков, от моего народа, поэтому когда мой народ обижают, я считаю себя обязанным его защищать, и это — генетика.

К «царям» же я никогда никакого отношения не имел: я из простой семьи, мои бабушка с дедушкой по отцовской линии родом из Гомеля, а по материнской — вообще из еврейских местечек Украины и Белоруссии. Мама моя много лет работала учительницей фортепиано в районной музыкальной школе, зарабатывала 60 рублей в месяц; папа был инженером... В общем, «цари» — это никак не про меня... И тут я естественно перехожу ко второму «компоненту» формирования личности, о котором говорил выше. Кроме близких друзей нашей семьи никто не знает, что сам факт моего рождения был едва ли не чудом. Дело в том, что мама рожала меня в роддоме для женщин с заболеваниями сердца, и акушерка, «ухаживавшая» за моей мамой, твердила ей непосредственно перед моим появлением на свет: «У тебя что, второй муж? Нет? Так чего рожать полезла? Ведь погрёшь, не родишь!». Членов семьи в прекрасном советском государстве в роддом не пускали. И, несмотря на такие напутствия, моя хрупкая мама не сдалась, собрала все свои силы — и произвела меня на свет. Я расска-

зываю об этом, потому что у меня каждый раз кровь вскипает от гнева, когда я читаю, как некоторые до сих пор имеют наглость называть советское время «славной эпохой».

Появился я, к счастью, на свет (кстати, у мамы после этого исчезли проблемы с сердцем!) и через три месяца тяжело заболел гриппом. Хотели меня забрать в больницу, но родители не дали: знали, что такое советские больницы. Им пришлось продать всё, что только можно было продать в нашем бедном доме, — и в течение нескольких недель к нам на дом частным образом приходила врач, делала мне уколы и учила маму делать мне массаж. Об этом я никогда не рассказывал в интервью, а сейчас решил рассказать: не только для того, чтобы люди знали, какие у меня были родители, но и по той причине, что у многих людей, к сожалению, короткая память, и некоторые до сих пор утверждают, что, хоть и не всё было хорошо в Советском Союзе, но зато «у нас была бесплатная медицина» — та самая, которую народ тогда метко прозвал «безблатной».

Конечно же, я не могу не сказать о женщине, ставшей для меня в каком-то смысле «второй мамой»: о моей учительнице Анне Павловне Кантор. Думаю, немного на свете таких цельных натур, как она. Всю свою жизнь она посвятила педагогике, собственной семье никогда не имела, но с полным основанием всегда называла себя «многодетной матерью» (другой вопрос, все ли её ученики оказались впоследствии «благодарными детьми»). И Анна Павловна не только научила меня всему, что я умею делать на рояле, но и всегда заботилась о моём человеческом воспитании, не раз говорила мне: «Будешь плохим человеком — и в музыке это отразится». За годы моего обучения в Гнесинской десятилетке наша семья очень сблизилась с ней, она стала фактически членом нашей семьи и в какой-то момент переехала жить к нам — и все, знавшие нас, восприняли это как абсолютно естественное развитие событий.

О ШКОЛЕ

Я ходил в школу не так часто, как другие: сначала много болел простудами и пневмонией, потом начал концертировать. Но школа моя, наша гнесинская десятилетка — это одно из самых светлых, самых тёплых воспоминаний моего детства, отрочества и ранней юности, моей жизни в России. Сейчас её наконец-то ремонтируют, расширяют; не знаю, что там сделают внутри, — но мне грустно, что такой, какой



я её помню, она уже не будет... А я всегда буду с ностальгией вспоминать и все наши классные комнаты на трёх этажах; и подвал, в котором мы в нулёвке занимались ритмикой и сольфеджио, а в старших классах — военным делом, в который мы просто любили бегать на переменах и в котором один Бог знает, сколько я перебил лампочек; и две рекреации, в одной из которых мы в младших классах сражались в конный бой: я, самый маленький в классе, был наездником, а «конём» моим был Стас Катенин; и зал, в котором проходили зачёты, концерты, выпускные капустники, изредка — лекции на разные темы, а 1 сентября в течение нескольких лет — так называемые «уроки мира», то есть лекции о международном положении, которые проводил наш незабвенный историк Виктор Юрьевич Дашевский; и лабораторию, в которой добрейшая Людмила Валентиновна Костина учила меня физике, а Григорий Борисович Минкин по прозвищу Гриб — русскому языку и литературе; и ниши по обе стороны от входа в школу, на стенах которых я в детстве знакомился с «ненормативной лексикой».

Иногда случались проявления зависти со стороны некоторых соучеников, их родителей и даже педагогов, но, в общем, в школе меня лю-

били. Наш директор Зиновий Исаакович Финкельштейн, по прозвищу ЗИФ, установил для меня так называемый режим свободного посещения, и педагоги по общеобразовательным предметам стали заниматься со мной один на один. Самым инициативным среди них был Виктор Юрьевич. Сначала, когда мне не интересна была история, он утверждал, что, может быть, я в музыке талантлив, но вообще — ученик средних способностей, но потом, когда он меня заинтересовал своим предметом (а он был дядька харизматичный и заинтересовать умел), после того, как я ответил ему про «пять признаков империализма», он пришёл в восторг и стал говорить, что мой ответ надо в университете студентам демонстрировать. Сначала он проводил со мной уроки на открытом воздухе в целях пользы для здоровья: водил меня через Александровский сад на Красную площадь и учил, пока мы гуляли (школа наша располагалась совсем рядом). Во время первой нашей прогулки он показал мне Дом Пашкова, рассказал про него, объяснил, что такое колонны и фронтоны. А несколько месяцев спустя сказал мне (к сожалению, невозможно передать в письменной форме его незабываемую интонацию): «А Дом Пашкова сейчас в таком состоянии, что может

упасть. Честно говоря, мне очень жаль, что он не упал. Потому что, если бы он упал, то был бы такой скандал!». И объяснил, что в «Литературке» только что была напечатана статья о том, что из-за головотяпства тех, кто планировал построенную прямо под Домом Пашкова станцию метро «Боровицкая», этот памятник архитектуры оказался в опасности. Он вообще первым еще в 1984 году сказал мне, что Сталин был плохой. Он всегда всем своим ученикам это говорил и подробно разъяснял, хотя в доперестроечные времена этого, как известно, делать не полагалось, и его не раз вызывал по этому поводу один из начальников РАЙОНО Иосиф Зиновьевич Азерский.

Потом, когда наша семья, благодаря хлопотам Тихона Николаевича Хренникова, получила новую квартиру и мы переехали с Варшавского шоссе в Сокольники, стал Виктор Юрьевич приходить к нам домой. Засиживался он у нас подчас до полуночи и, выходя из моей комнаты в коридор, говорил маме: «Не волнуйтесь, Эмилия Ароновна, мы с Женей не только об истории говорили, мне просто очень приятно общаться с Вашим сыном». Он меня действительно любил и даже после того, как ушел из нашей школы, больше года продолжал приходить к нам, учил меня — и принципиально не взял ни копейки, сколько мои родители его ни угovarивали. И разговаривал он со мной, действительно, далеко не только о том, что полагалось по школьной программе, а очень беспокоился о моем общем развитии, мировоззрении, чтобы, как он говорил, я «не жил в мире, как кошка в библиотеке, которая видит книжки, но понятия не имеет, что в них написано». Много он говорил со мной о происходивших тогда в стране бурных событиях, давал мне читать разные газетные статьи и комментировал их... Сам Виктор Юрьевич интересовался абсолютно всем и, хотя ему в конце концов «надоело учить музыкантов» в нашей школе, постоянно ходил на школьные концерты, интересовался музыкой и пытался разобраться во всем, в чем только мог. В свое время он мне говорил, что когда он сидел в БЗК и слушал мой дебют с концертами Шопена, у него было ощущение, что как будто розовые лепестки падают с высоты.

Гриб наш меня тоже любил. Во время выпускного экзамена по литературе мне достался билет — уже не помню, о чём, но помню, что я это знал, и я вышел и уже приготовился отвечать по билету, а Григорий Борисович вдруг сказал: «Ну, я думаю, у Жени будет творческий ответ...». И предложил мне говорить, о чём хочу.



А. П. Кантор

Я рассказал о моём любимом Волошине, и мне поставили пятёрку.

Помню, когда я в сочинении про Маяковского, которого в подростковом возрасте обожал, написал «коммунист Маяковский», Гриб сказал мне, что Маяковский коммунистом не был. «Как не был?!». «Не был. Он не был членом партии». Ну, я, понятное дело, имел в виду не партбилет, а убеждения... А на мои слова из того же сочинения: «Маяковский любил Пушкина, но не милого, прелестного Пушкина, а Пушкина-революционера» — он объяснил мне, что называть Пушкина революционером неправильно, что иногда Пушкин писал вольнолюбивые стихи, а иногда — верноподданнические, что его отношение к царю менялось в зависимости от отношения царя к нему. Это, разумеется, тоже было совершенно не по программе, и я помню, что ничего в ответ на это не сказал и не спросил, но по детской наивности был просто в шоке: это что же, значит, Пушкин — беспринципный?!

Однажды в одном своём школьном сочинении пустился я в рассуждения о том, что многие трусливые люди оправдывают свою трусость семьей и детьми, а у Мерзлова (героя очерка К. Симонова) тоже были жена и дочка, однако же он не струсил, совершил подвиг и погиб. И о трусливых мужчинах, оправдывающих

женой и детьми свое нежелание подвергаться опасности, когда долг того требует, я написал следующее: «А жене легче будет иметь такого мужа? А для детей такой отец будет хорошим примером?». И вот читает Гриб вслух, как он всегда это делал, моё сочинение, доходит до этого места, читает — и комментирует так: «А жене легче будет иметь такого мужа? Ну, положим...». Вот тут до меня, кажется, что-то дошло. Недавно я про него в Интернете информацию нашёл: он как педагог литературы с полувековым стажем выступал за то, чтобы в школах продолжали изучать Солженицына и Шаламова. Да, ему ведь немало лет уже, Григорию Борисовичу... Дай ему Бог здоровья.

И, конечно, наш легендарный военрук Георгий Тимофеевич Тушев, «товарищ полковник» — гроза всей школы, включая Зиновия Исааковича. Все его боялись, и по всей школе передавались из уст в уста его высказывания типа «концерт — это личное дело, а начальная военная подготовка — государственное».

Георгий Тимофеевич, впрочем, меня тоже полюбил — но для этого потребовалась некоторая «подготовительная работа». Он всех, включая девочек, заставлял разбирать и собирать автомат Калашникова за определенное количество секунд; некоторые девочки себе на этом травмировали пальцы, но товарища полковника это ничуть не волновало, и все боялись ему слово сказать: ведь начальная военная подготовка — дело государственное! И вот, когда пришла пора мне изучать НВП и ГО, Анна Павловна отправилась к Георгию Тимофеевичу на беседу. Стала она ему объяснять, какой я талантливый и пр., — смотрит товарищ полковник рыбьими глазами, никакой реакции. И тогда Анна Павловна говорит: «Учтите: его руки — это национальное достояние. Вот только что он был на гастролях в Японии и привез оттуда нашему государству пять с половиной миллионов йен!». Для полковника, понятное дело, что йены, что рубли, что фунты, — но сама цифра, естественно, произвела на него шокирующее впечатление, и он с уже совершенно иным выражением на лице переспросил: «Сколько?». «Пять с половиной миллионов, — подтвердила Анна Павловна, — поэтому, если он повредит себе руки, Вы будете нести за это ответственность!». Тогда товарищ полковник на несколько мгновений задумался — и печально констатировал: «Да ... он служить не будет».

Ну, а потом я отправился к нему на первую нашу встречу. Сначала он почему-то при-

ветствовал меня словами: «Здравствуй, Сережа!», а потом сказал: «Ну, в общем, Женя, я хочу, чтобы ты был не только таким... музыкантом, но ты должен быть всесторонне развитым человеком. Особенно военное дело ты должен хорошо знать». В общем, разбирать/собирать автомат он меня не заставлял, но требовал, чтобы я изучал теорию и учился ходить строевым шагом. Помню, в конце сентября нашего первого года обучения военному делу он выстроил всех нас в зале для занятий физкультурой, стал гонять по залу строевым шагом, а я как раз до того был на гастролях и пропустил несколько занятий, и он сказал: «Ну, Кисин ездил... ему трудно». А потом, к концу урока, при всем классе заявил следующее: «Ну, ничего, Женя: ты позанимаешься и научишься ходить строевым шагом. Тебе это нужно! Потому, что, помимо твоей такой игры... у тебя координации нету: правая рука — правая нога. Но ничего: ты научишься — и потом на сцену ка-ак выйдешь! А потом ка-ак заиграешь! Чтоб все женщины падали!». Начал я упорно учиться этому делу, покойный папа мой, прослуживший два года в армии, меня тренировал. Через несколько месяцев мы поехали со школой в Тбилиси — и выхожу я на сцену строевым шагом играть с Тбилиским филармоническим оркестром Второй концерт Рахманинова! От волнения, видимо, это произошло. Наша завуч Елена Евгеньевна Лысенко, сидящая в зале рядом с Анной Павловной, спрашивает у неё: «Чего это он?!». «Полковник вымуштровал! — отвечает Анна Павловна. — Вы уж ему расскажите!». «Да, расскажу, конечно!». Прихожу я в школу после той поездки, встречаю Елену Евгеньевну, и она мне говорит: «Я полковнику рассказала, что ты вышел на сцену строевым шагом!». «И как он отреагировал?» — спрашиваю я. «Ну, я же с ним занимался!».

Ещё учил нас товарищ полковник надевать и снимать противогазы. У него даже идея была, чтобы все пианисты отсидели в противогазах один урок по специальности (надо отдать ему должное, он сообразил и оговорился, что у духовиков это не получится). Однажды надевали мы противогазы в нашем подвале, рядом стояло пианино, я подошел и взял аккорд. «О! — отреагировал Георгий Тимофеевич. — Женя, сыграй полонез Огинского!». Ну, раз полковник приказывает — пришлось играть. «Ребята, у кого-нибудь фотоаппарат есть? Нету? Жаль ... А то бы такая фотография получилась: Женя Кисин играет полонез Огинского в противогазе».

ПРО АННУ ПАВЛОВНУ КАНТОР

Что касается Анны Павловны, я могу сразу сказать, что она исключительно скромный человек, всегда держится в тени и терпеть не может давать интервью. Так что придётся рассказать мне.

Главной целью Анны Павловны в её работе всегда было распознать, сберечь и развить индивидуальность каждого ученика, поэтому все ученики Анны Павловны (в отличие от некоторых других педагогов) всегда играли по-разному. Вот, например, мой хороший приятель Рустем Хайрутдинов, учившийся в Московской консерватории у почтенного профессора Льва Николаевича Наумова, рассказывал мне, как тот добивался, чтобы Рустем изображал характер исполняемой музыки на лице: «Ну, Рустем, ну, чтобы было на мордочке написано! А то скажут, что ты какой-то не наумовский!». Анна Павловна никогда не стремилась к тому, чтобы её ученики выглядели «канторовскими»: она хотела, чтобы из нас получились Демиденко, Берлинская, Батагов, Кисин, Смирнова, Алекишева и т.д. Один из методов, с помощью которых Анна Павловна этого добивалась: она никогда не играла на уроках. Специально, чтобы мы её не копировали. Всегда прибегала только к словам для того, чтобы разбудить нашу собственную фантазию.

Однажды, когда я впервые играл с Владимиром Ашкенази (мне тогда было 20 с небольшим, и играли мы Пятый концерт Бетховена), после первой репетиции он подошёл к присутствовавшей на ней Анне Павловне и, наговорив всяких хороших слов по поводу моей игры, предложил, чтобы самое начало концерта, каденцеобразное вступление, я играл более свободно, импровизационно. Анна Павловна ответила ему, что она абсолютно с ним согласна, что сама пыталась добиться этого со мной, но у меня это звучало неорганично, и потому она не стала мне этого навязывать. Владимир Давыдович сказал приятно удивлённым тоном: «Хороший педагог!».

Вот в этом — вся Анна Павловна.

ПЕРВЫЕ ГОДЫ НА ЗАПАДЕ

Итак, подошли к концу мои гастроли по США и Канаде в октябре 1991 года, открыл я в одном из нью-йоркских банков счёт и положил на него заработанные несколько десятков тысяч долларов. Импресарио Чарли Хэмлен устроил нам визы на полтора года — но ведь надо же где-то

жить! Тут тоже помог Чарли: один его приятель сдавал тогда квартиру, расположенную на манхэттенской Upper West Side, на углу 75-й улицы и Columbus Avenue. Туда мы и въехали. Очень мило повела себя администрация фирмы «Steinway», сразу же бесплатно дав мне напрокат один из своих кабинетных роялей (кстати, она продолжала это делать в течение многих лет, пока я, наконец, просто не купил у них рояль). Прожили мы в той квартире 11 месяцев, она была полностью меблирована, в ней было немало книг и записей, которые я начал читать и слушать. Из записей, помню, меня особенно заинтересовал комплект компакт-дисков, выпущенный по случаю 100-летия лучшего оркестра Америки, Чикагского симфонического: собрание записей, сделанных этим оркестром в разные годы и с разными выдающимися дирижёрами. У меня до сих пор хранятся две кассеты, на которые я тогда переписал особенно заинтересовавшие меня записи из этого собрания: «Akademische Festouverture» Брамса в исполнении Хиндемита, хиндемитовские «Симфонические метаморфозы на темы Вебера» в исполнении Кубелика, Третью симфонию Лютославского в исполнении Шолти, сюиту из бартоковского «Чудесного мандарина» в исполнении Кертеса, «Галантские танцы» Кодаи в исполнении Райнера, «Венгерские псалмы» Кодаи в исполнении Шолти, «Венгерские эскизы» Бартока в исполнении Райнера, «Искушение» и «Проклятый охотник» Франка в исполнении Дезире Дефо. На одну из кассет я переписал также пару записей Тосканини из фонотеки нашего хозяина: сюиту из «Хари Яноша» Кодаи и «Детскую симфонию» Леопольда Моцарта. Все эти сочинения были мне в то время незнакомы. Из книг же, которые оказались в моем распоряжении, я тогда запоем читал мемуары Артура Рубинштейна (особенно первую книгу) и Галины Вишневской; последние я незадолго до того ещё в Москве прочёл на русском, поэтому чтение их в английском переводе очень помогло мне в изучении языка, который я в то время знал ещё слабо. И ещё две книги из библиотеки наших хозяев я, разумеется, изучил вдоль и поперёк: американский бестселлер 1970-х годов, двухтомник с картинками под названием «Радость секса».

Вскоре после нашего переезда в Нью-Йорк со мной вступил в контакт брат знаменитого дирижёра, художественного руководителя Метрополитен-опера Джеймса Ливайна Том, который ведёт его дела: Ливайн узнал обо мне и захотел познакомиться на предмет возможного сотрудничества в будущем. Мы познакомились,



понравились друг другу, и Ливайн стал приглашать меня на свои спектакли в Метрополитен Опера: так я услышал под его управлением «Любовный напиток», «Травиату», «Электру» и... не помню уже, что ещё. Хорошо помню, как мы все впервые пришли на «Аиду», которой дирижировал какой-то малоизвестный маэстро, а на следующий день слушали «Любовный напиток» под управлением Ливайна: как будто два совершенно разных оркестра играли! Потом он прислал мне в подарок большую картонную коробку со своими записями: и как дирижёра, и как пианиста — прекрасного исполнителя камерной музыки. Среди них тоже было немало произведений, которых я тогда не знал (например, квинтеты для фортепиано и духовых Моцарта и Бетховена, «Метаморфозы» Штрауса), и эти записи я по сей день слушаю, наслаждаюсь и учусь. И никогда не забуду, как при первой нашей встрече он, расспрашивая меня о моих ближайших планах, комментировал их так (называя своих коллег по имени): «Ты это с Клаудио играешь? Здорово! А это ты с Сейджи будешь играть? Здорово!». Этим он меня сразу «купил» как человек.

В течение первого года жизни в Америке я несколько раз общался со знаменитым музы-

кальным критиком Гарольдом Шёнбергом, который на протяжении нескольких десятилетий был главным критиком «New York Times». Впервые я встретился с ним ещё в самый первый свой приезд в Америку. Он, как оказалось, слышал меня в Москве в 1984 году, полюбил и выразил желание взять у меня интервью. Узнав же год спустя, что я на длительный срок задержался в Нью-Йорке, он решил написать обо мне большую статью в «New York Times Magazine». Он, конечно, был незаурядным и очень интересным человеком, обладавшим острым умом, острым языком и без всякого стеснения прямо говорившим и писавшим то, что думал. «Однажды, — рассказывал он, — сидим мы с одним из членов жюри за ужином, и он говорит: «Как ужасно сегодня Моцарта играли, правда?». Тогда я его спрашиваю: «Скажите, а кто из ныне живущих пианистов играет Моцарта так, что Вас это исполнение удовлетворяет?». Тут Шёнберг выразительно демонстрировал, как его собеседник сначала в глубоком раздумье облокачивает лицо на один локоть, потом на другой, потом на оба — и, наконец, после длительных и напряжённых размышлений восклицает: «Эдвин Фишер!» — «Помилуйте! Эдвин Фишер уже несколько десятилетий на том свете! Если сейчас кто-то сыграет Моцарта, как Эдвин Фишер, — в тюрьму посадят!».

Конечно, некоторые вкусы Шёнберга были весьма специфическими, и я их не мог не только разделить, но даже понять. Например, одним из его самых любимых пианистов был Гофман. Я помню, как будучи ребенком слушал в записи Гофмана первую тему 1-й части Первого концерта Шопена и испытывал чувство, которого тогда не мог передать словами. Меня до глубины души трогала эта музыка, и гофмановское быстрое и, по сути, пустое исполнение этой гениальной темы казалось кошунственным. Таковы с детских лет были мои интуитивные ощущения — и они соответствовали словам Давида Рабиновича из его замечательной книги «Исполнитель и стиль», на которой я вырос: «пианистическое искусство, включая культуру слушания, суждено было повести вперёд Рахманинову и Бузони а не «королю пианистов» Гофману». Для меня это всегда было настолько очевидно, что я не мог и, признаться, по сей день не могу понять, как такой знаток истории пианистического искусства, как Шёнберг, мог так высоко ставить Гофмана. Тем более, учитывая тот факт, что на протяжении нескольких десятилетий Шёнберг в своих рецензиях нещадно критиковал

Леонарда Бернштейна, обвиняя его в поверхностности...

В феврале 1993 года я играл сольный концерт из произведений Шопена в Карнеги-холле, на который пришёл Шёнберг. Позже он мне сказал: «Ты только продолжай играть Шопена так же и ничего не меняй!». То была наша последняя встреча...

Я много работал, учил Пятый концерт и Фантазию для фортепиано, хора и оркестра Бетховена, Третий концерт и Прелюдии Рахманинова, Концерт и Фантазию Шумана, «Исламея» Балакирева, Четвёртую сонату Прокофьева... Помню, когда я сражался с трудностями «Исламея», убиравшая нашу квартиру пожилая негритянка Дебби вдруг спросила: «Что это за музыку Вы играете?». Я показал ей ноты. «Вэри гуд!», — одобрила она.

В декабре 1991 года, прожив месяц в Нью-Йорке, я на несколько дней съездил в Москву и в Питер: сыграл Фантазию Бетховена с Европейским молодежным оркестром под управлением Аббадо. За короткий срок пребывания в России я очень сильно почувствовал, как меняется наша страна... В Москве прикрепили ко мне шофёра, который возил меня на репетиции и на концерт. Он спрашивал, сколько мне платят за концерты на Западе; рассказал о том, как Исаак Стерн, который незадолго до того был в Москве и которого он возил, дал ему 20 долларов; в последний день моего пребывания в Москве поинтересовался: «Ну как, хорошо я тебя обслуживаю?». В общем, очень прозрачно намекал. Ну, дал я ему, конечно, денег при прощании... Приехали мы поездом в Петербург — и никто нас не встретил. Идём по вокзалу, какой-то мужик предлагает свои услуги в качестве шофёра; начинаем выяснять, какой валютой будем расплачиваться, кто-то из администрации оркестра говорит, что марками. «Марок бундэс?» — спрашивает мужик и, получив подтверждение, называет такую цифру, что мы посылаем его куда подальше и едем в гостиницу на метро. А когда мы вылетали из Питера в Берлин, таможенник начал ворчать по поводу вывозимой нами валюты: «Обманываете советское правительство, потому что бараны одни»... Напомню, что в те дни Советский Союз уже пребывал в последней стадии агонии, поэтому я открыл было рот насчёт того, что этот таможенник — коммунист недобитый, но мама меня одёрнула... А в антракте нашего московского концерта подошёл к Анне Павловне профессор консерватории Михаил Георгиевич Соколов и сказал: «Замечатель-

но Женя играет! И правильно вы сделали, что уехали!». Хотя мы никому о наших намерениях не говорили...

В Берлине, куда мы прилетели из Петербурга, я снова сыграл бетховенскую Фантазию с Аббадо, но уже с Берлинским Филармоническим оркестром — на их новогоднем концерте, который транслировался на весь западный мир и был записан. В рецензии, помню, была такая фраза: «Кисин играет так, как будто от этого зависит вся его жизнь». Вообще, в те годы (в конце 1980-х — начале 1990-х) я любил играть в медленных темпах: такая тогда мода была, и это на меня повлияло. И Караян тогда так дирижировал, и Бернштейн, и Джулини: самые большие гиганты... Вот и я думал, что так надо. С другой стороны, этому способствовало моё желание играть глубоко, много сказать в музыке. Как справедливо писал Бруно Вальтер, в молодости музыканты-исполнители склонны к более медленным темпам, нежели в старости, потому что молодым в таких темпах легче сказать в музыке всё, что они хотят. Шёнберг, кстати, тоже часто говорил, что в последние десятилетия люди стали играть в гораздо более медленных темпах, чем раньше, и что педагоги учат этому своих учеников, объясняя им, что чем медленнее — тем глубже. Впрочем, полвека спустя темпы заметно выросли и у великих дирижёров.

А Пятый концерт Бетховена — это, конечно, значительно более сложное произведение, чем его вышеупомянутая Фантазия, и на то, чтобы «обрести себя» в этой музыке, у меня ушло несколько лет.

Концерт Шумана тоже удался не сразу. Помню, когда я начал его учить и один мой американский приятель спросил меня по телефону, трудно ли мне, я ответил: «Нет!». И несколько месяцев спустя понял, каким же был дураком, как же обманчива эта мнимая легкость шумановского концерта... Именно его пожелал исполнить со мной весной 1992 года в Амстердаме с оркестром Concertgebouw мой любимый Карло Мария Джулини.

ОБ ИСКУССТВЕ

Искусство Джулини — это именно то, что мне ближе и дороже всего в искусстве: простота, глубина, возвышенность и одухотворённость. Если выйти за пределы музыки, то именно этим мне очень близок Рембрандт; в богатейшей коллекции нью-йоркского Метрополитен-музея у меня есть одна самая любимая картина — рембрандтовский «Аристотель с бюстом Гомера».

Сейчас я начну «растекаться мыслию по древу»... Меня на Западе в интервью довольно часто спрашивают: «Вы считаете себя романтическим музыкантом?». Ну, как-то ведь глупо говорить о самом себе: «Я романтик». И тем не менее, я отвечаю, как думаю: у меня, как у человека, — романтическая натура, и это естественно проявляется в моей музыке. И всё же... Евгений Яковлевич Либерман в рецензии на мой дебют с двумя концертами Шопена процитировал слова Гейне о том, что Шопена следует называть эллинистом, и написал, что моё искусство скорее классично, чем романтично, — в таком же смысле, что и шопеновское. Помню, что это было единственное место в рецензии Евгения Яковлевича, которое удивило Анну Павловну и с которым она не согласилась. И всё-таки я понимаю, почему он так написал. Ведь недаром же Шопен, оставшийся в истории как яркий представитель романтического направления в музыке, сам не любил романтизма! И абсолютно правильно говорил такой романтик до мозга костей, как Софроничий (цитирую по памяти): «Шопен — самый целомудренный и строгий из всех романтиков. Играть его надо очень одухотворённо и вместе с тем крупно и просто». Несколько лет назад мне начали приходить в голову такие мысли: а разве классицизм и романтизм — единственные направления в искусстве? Разве только на «интеллектуалов-классиков» и «эмоциональных романтиков» следует делить музыкантов-исполнителей? То, о чём я сейчас скажу, — очень деликатная тема, я не хочу быть неправильно понятым читателями и потому сразу же подчеркну, что говорю об искусстве и только об искусстве. Смотрите: классицизм, как известно, пришёл из Греции, романтизм — из Рима; но ведь в то же самое время существовала (кстати, в том же Средиземноморье) ещё одна цивилизация, оказавшая ничуть не меньшее влияние на современную западную культуру, чем античные Греция и Рим! Это — еврейская цивилизация, давшая миру Библию. В отличие от цивилизаций греческой и римской, основой и стержнем иудейской цивилизации являлась религия. Нельзя ли и здесь провести некоторые параллели с искусством, в том числе, и с музыкально-исполнительским? Когда на Первом конкурсе имени Чайковского всех покорила Ван Клиберн, Гольденвейзер охарактеризовал игру этого безусловно романтического пианиста так: «Этот мальчик, когда играет, с Богом разговаривает» (надо помнить, чего стоила такая фраза,

сказанная в советское время). Ведь далеко не о всех романтиках так скажешь: в основе романтизма лежит, безусловно, эмоциональное начало, но эмоциональность и ВОЗВЫШЕННОСТЬ, эмоциональность и ОДУХОТВОРЕННОСТЬ — это разные вещи. А о Фуртвенглере (кстати, как его охарактеризовать: романтик? классик? или, может быть, универсал?) Хиндемит писал, что тот претворял музыкальные переживания в религиозные откровения. Моя учительница Анна Павловна, бесконечно далёкая от религии и религиозности, часто говорила во время наших занятий, когда я был маленьким и играл того же Шопена (и не только Шопена): «А вот здесь помолись». Джулини, на мой взгляд, был представителем именно такого направления в искусстве: не романтизм и не классицизм, а именно глубина, возвышенность и одухотворённость. Он, кстати, был очень верующим человеком — но в данном случае это, на мой взгляд, совершенно необязательно: можно не исповедовать никакой из традиционных религий, но при этом обладать естественным и сильным чувством возвышенного и выражать это чувство в своём искусстве. И вот это мне всегда было ближе всего.

Тут, разумеется, следует оговориться, что такую музыку, как, например, Первый концерт Шостаковича, я всегда играл без всякой одухотворённости и возвышенности, ибо их там просто нет и в помине. Как абсолютно правильно писал ленинградский профессор Натан Перельман в своей великолепной книге афоризмов, «серьёзное исполнение несерьёзной музыки так же неуместно, как несерьёзное исполнение серьёзной музыки». И всё же... Когда много лет назад я сыграл Первый Шостаковича в Зальцбурге (это было накануне моей первой встречи с Караяном), тамошняя рецензентка похвалила меня, противопоставив другим пианистам, которые, по её словам, «делают из этого глубоко печального сочинения нечто вроде клоунады». Ну, конечно же, она преувеличила: в двух последних частях этого концерта никакой печали, тем более, глубокой, нет, но во второй части она, безусловно, есть, да и первая часть, на мой взгляд, — это гораздо больше, чем просто клоунада. Да и в финале... Как сказал мне когда-то Ашкенази о финале Третьего концерта Бетховена после нашей первой совместной репетиции этого произведения, «не такой юмор» (он улыбнулся), «а такой юмор» (и он сжал губы). Помню, наша учительница музлитературы Софья Самуиловна Бурштейн, когда мы слушали на уроке запись какой-то из не-

С Ю. Башметом на фестивале в Вербье, 2011



15

драматичных симфоний Бетховена (не то 4-й, не то 6-й) в исполнении Фуртвенглера, сказала нам, что Фуртвенглер был склонен драматизировать даже недраматичную музыку. Опять-таки, ни с кем себя не сравниваю, но... у меня это тоже всегда было и есть.

Летом 1985 года я выучил фа-диез-минорный полонез Шопена. Анне Павловне сразу очень понравилось, как я воспринял эту музыку, ей моё восприятие было близко. А после того, как я впервые сыграл этот полонез в концерте (несколько месяцев спустя, на «Декабрьских вечерах»), Анна Павловна рассказала, что другие слушатели комментировали мое исполнение так: «Необычайно сильно и, в общем, странно». Ближайшая подруга Анны Павловны Елена Самойловна Эфрусси, которая тоже преподавала в нашей школе, сказала тогда: «Сейчас люди считают, что надо играть так и только так! Это ужасный век!». А я тогда не понимал: что, собственно, в моём исполнении показалось странным? Теперь понимаю. Для меня этот полонез полон драмы и трагедии; так я его интуитивно воспринял в тринадцатилетнем возрасте, так слышу и сейчас. В детстве и в подростковом возрасте у меня были нервные тики, и однажды, после того, как я в очередной раз сыграл это произведение Анне Павловне, я от переживаний стал так дёргаться, что она сказала, что,

наверное, мне не надо играть этот полонез, потому что он плохо действует на мою нервную систему. А принято играть его иначе, без всякой трагичности и даже не особенно драматично, скорее, как этакий суровый танец. Когда я его учил, то ассоциировал его с прочитанным мной в то самое время «Мцыри» (а мазурку в середине — со строками о прекрасной молодой грузинке). Потом я понял, что этот полонез — о трагедии Польши, изнасилованной и порабождённой Российской империей; что эпизод перед мазуркой — это наступающая армия (ведь там же буквально слышны барабаны и трубы!), а сама мазурка — это образ Польши, прекрасной польской девушки. А в самом начале полонеза — кресты; конечно, дело Польши было для Шопена святым делом. Я до сих пор не сомневаюсь, что именно этот смысл вложил Шопен в свой фа-диез-минорный полонез, настолько явственно я всё это в нём слышу, настолько для меня это всё очевидно. И лишь много лет спустя я узнал о том, что следующий свой полонез, ля-бемоль мажорный, Шопен написал, обуреваемый радостными чувствами после битвы под Гроховым, в которой поляки разбили русскую армию. Думаю, это не случайно: 5-й шопеновский полонез — о поражении и трагедии его Родины, а 6-й — о пусть небольшой, локальной, но всё-таки победе. ■



Даниил ТРИФОНОВ подписал контракт с компанией «Deutsche Grammophon». Первый альбом выйдет в нынешнем году.

5 февраля 2013 состоялся дебют пианиста в Карнеги-холле, после которого и было объявлено о партнёрстве. Первый CD Трифонова на «DG» представит именно его нью-йоркский концерт, и это весьма примечательно: за последние 30 лет только два пианиста были удостоены чести выпустить диск «Live at Carnegie Hall». Это Михаил Плетнёв и Лан Лан. Как едко отметил в своём блоге Норман Лебрехт, «это очень хорошо для Даниила, а для «Deutsche Grammophon» — настоящий дар небес, ибо компания только что

пережила уход Ланг-Ланга на «Sony». Программа клавирабенда и, соответственно, CD — Соната № 2 ор. 19 Скрябина, Соната h-moll Листа и 24 прелюдии Шопена.

Примечательно, что первый компакт-диск Даниила Трифонова был выпущен в 2011 году на фирме «DECCA», вместе с «DG» входящей в состав концерна «Universal Music Group». Это стало «следствием» первого крупного международного успеха пианиста: он получил третью премию на Международном конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве (октябрь 2010). Затем последовали две победы на крупнейших конкурсах — им. А. Рубинштейна в Тель-Авиве и им. П.И. Чайковского в Москве — и CD на лейбле Мариинского театра (Первый фортепианный концерт Чайковского с оркестром Мариинки и В. Гергиевым).



Александр СИНЧУК получил Prix du Piano на фестивале Interlaken Classics в Берне.

Фестиваль ведёт свою историю с 1961 года, а премия лучшему пианисту вручается в шестой раз. Примечательно, что первым победителем была также наша соотечественница, ныне — лауреат 30 международных конкурсов, старший преподаватель Казанской консерватории Софья Гуляк.

Судьбу премии решает публика. Четыре приглашённых фестивалем пианиста выступают в открытом концерте, затем проходит голосование. Преимущество в 100 голосов принесло Александру Синчуку победу и 10.000 швейцарских франков. В программу выступления 24-летний аспирант Московской консерватории и Thornton School of Music Университета Южной Калифорнии (Лос-Анджелес) включил исключительно русскую музыку: Ноктюрн ор. 9 и Этюд ор. 8 № 10 А. Скрябина, «Полёт шмеля» Н. Римского-Корсакова и три прелюдии С. Рахманинова.

17 мая 2013 Александр Синчук выступит в Москве, в Большом зале консерватории: с Концертным симфоническим оркестром Московской консерватории исполнит Первый концерт Рахманинова.

НВ: Пока верстался номер, стало известно, что Александр Синчук завоевал II премию и приз публики на Международном конкурсе в Марокко (в Касабланке).

Союз немецких производителей фортепиано (Bundesverband Klavier, или BVK) вводит новый знак качества «Made in Germany», чтобы обезопасить клиентов от недобросовестных производителей.

**CERTIFICATE
MADE IN GERMANY**



Bundesverband Klavier e.V.

«Маркировка знаком Made in Germany имеет большое значение для фортепианной промышленности, – говорит Буркхард Штайн, председатель правления союза BVK. — 95 % из более чем 300 фирм, работающих в фортепианной отрасли, утверждают, что их изделия произведены в Германии. При этом только 13 фирм действительно изготавливают высококачественные фортепиано и рояли в Германии». Эти немецкие предприятия отличает высокий процент ручной работы, традиции и опыт, насчитывающий сотни лет, удачный дизайн и, что самое главное, особенное звучание инструментов. Не секрет, что аргумент «сделано в Германии» является одним из самых сильных в пламенных речах продавцов и менеджеров музыкальных магазинов.

Чтобы обезопасить потенциальных покупателей и дать им больше уверенности, BVK представил на музыкальной выставке в Шанхае новый сертификат Made in Germany. Он позволит отличить инструменты, которые действительно на 100% были произведены в Германии, от тех, производители которых лишь голословно утверждают это.

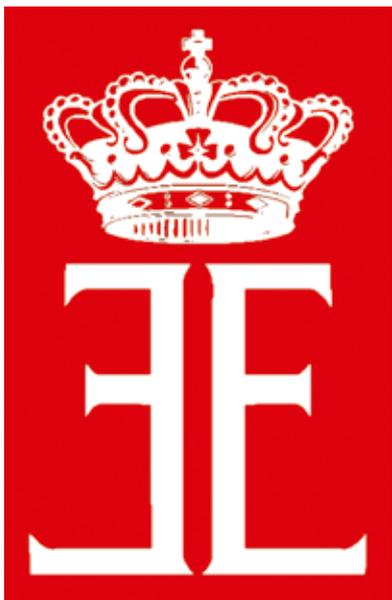
Для получения сертификата фирма-производитель должна выполнить ряд требований. Во-первых, она должна быть членом BVK. Основные этапы производственного процесса должны осуществляться в Германии. К таким операциям относятся, прежде всего, вклеивание резонансной деки в корпус, подгонка литой рамы, натягивание струн, оклейка корпуса инструмента, монтаж и настройка механики и клавиатуры, а также настройка и интонировка инструмента.

По мнению г-на Штайна, новый сертификат позволит немецкой фортепианной промышленности противостоять наплыву дешёвой продукции конкурентов, прежде всего, из Восточной Азии.



Объявлен список участников XIV Международного конкурса пианистов имени Вэна Клайберна, который состоится в Форт-Уорте с 24 мая по 9 июня.

В очных прослушиваниях в Ганновере, Гонконге, Милане, Москве, Нью-Йорке и Форт-Уорте приняли участие 132 отобранных по документам пианиста. На конкурс приглашены **30 исполнителей из 12 стран**. К сожалению (или к счастью?), состязания пианистов не предполагают «командного зачёта», иначе можно было бы смело прогнозировать успех России. В нашу «сборную» войдут настоящие звёзды: **Никита Мндоянц, Юрий Фаворин, Николай Хозяинов, Алексей Чернов**. Кроме того, в конкурсе примет участие **Вадим Холлоденко**, формально выступающий за Украину, но, как известно, живущий и работающий в Москве. **NB:** первая премия в Форт-Уорте — \$US 50.000 плюс многочисленные «блага» в виде ангажементов и записей.



Определены участники одного из самых престижных конкурсов — Международного конкурса Королевы Елизаветы в Брюсселе, который пройдёт с 6 мая по 1 июня.

По видеозаписям отобраны 75 кандидатов (из 283). 12 из них представляют Россию. Это Михаил Берестенев, Анна Булкина, Анна Волович, Динара Клинтон, Асия Корепанова, Илья Максимов, Евгений Сергеев, Антон Смирнов, Владимир Хомяков, Станислав Христенко, Самсон Цой, Татьяна Черничка. Заветный Гран-при конкурса составит 25.000 евро плюс, конечно же, даст мгновенный «зелёный свет» на крупнейшие европейские сцены. Впрочем, и остальные пять премий не так уж и плохи (все они также предусматривают ангажементы): II — 20.000 евро, III — 17.000 евро, IV — 12.500 евро, V — 10.000 евро, VI — 7.000 евро.

Жюри-2013 возглавит президент художественного совета конкурса, пианист и дирижёр Ари Ван Лисбет. Полный список жюри будет объявлен накануне первого тура.

Обязательное (естественно, неопубликованное) произведение в программе полуфинала — «Dream» американского композитора и пианиста-виртуоза Фредерика Ржевски (род. 1938). 12 финалистов будут исполнять ещё одно обязательное сочинение для фортепиано с оркестром: это произведение-лауреат Международного конкурса композиторов им. Королевы Елизаветы, его объявят лишь 24 мая 2013.

Интересно, что конкурс позиционирует себя как состязание для «пианистов, завершивших образование и готовых начать международную концертную деятельность».

Премия Правительства РФ-2012 в области культуры присуждена председателю Союза композиторов России Владиславу КАЗЕНИНУ. Это событие отменно не только вниманием Правительства к новинкам академической музыки, оно важно именно для нашего фортепианного сообщества: премия присуждена за создание трёх монументальных и концептуально самобытных фортепианных концертов.

В.И. Казенин — один из наиболее известных российских композиторов. Широкой публикой он любим как автор популярных оперетт и мюзиклов, создатель музыки к культовому фильму «Здравствуйте, я ваша тётя», киноэпопее Р. Кармена «Великая Отечественная», множеству мультипликационных фильмов. Кроме того, читатели нашего журнала имели возможность познакомиться с этюдами Казенина для фортепиано «Интервалы» (см. № 1, 2012). Фортепианные концерты автора — это счастливое обретение для ценителей серьёзной академиче-

ской музыки. Каждый концерт представляет собой стройное по форме и логике развития сочинение.

Все три концерта имеют названия: «**Вариации**», «**Импровизации**» и «**Конструкции**». По признанию автора, лишь недавно он обратил внимание, что заглавные буквы этих названий образуют инициалы его имени. Каждый концерт имеет собственную сюжетно-образную концепцию и драматургическое решение.

Первый концерт написан в 2001 году. 67 вариаций заставляют пройти образ лирической



12-тоновой темы через все возможные состояния, претворяясь в качественно полярных ипостасях. К эффектной заключительной вариации тема приходит, изменившись кардинально, не имея почти ничего общего с первоначальной лирической мелодией, однако на протяжении всего концерта слушателя не покидает ощущение её постоянного присутствия. «Взаимоотношения» оркестра и солиста сохраняют традиционную соревновательность, в отдельных эпизодах рояль спорит с разными оркестровыми группами. Этот спор разрешается лишь в последних тактах, когда происходит интонационное слияние оркестра и солирующего инструмента.

Второй концерт — «Импровизации» (2007) — с первых же тактов производит впечатление импровизационного сиюминутного развёртывания заранее непредвиденного действия благодаря привнесению эффекта театральности: на безлюдной сцене появляется солист и начинает играть quasi-импровизацию, построенную на терцовой лейт-интонации концерта. В процессе этой импровизации оркестранты и дирижёр занимают свои места. Развёртывание фактурно-мелодической линии партии солиста приводит к регламентированной по времени алеаторной настройке оркестра, которая воспринимается как органичное

продолжение формы. Всё это позволяет слушателю проникнуться духом остроумной импровизационности, готовит к музыкальным «неожиданностям». На сцене незримо «появляются» два горячо любимых автором композитора: С. Прокофьев и П. Чайковский. Избегая прямого заимствования, автор мастерски «прокладывает путь» драматургии через их интонационные «территории». Однако оригинальный стиль самого Казенина сохраняется даже в самых «аллюзийных» эпизодах. Как и полагается импровизации, формального деления на части в Концерте нет. Тем не менее, во внутренней драматургии ощущается трёхчастность. Второй фортепианный концерт — наиболее технически сложный, но благодаря этому и наиболее «визуально»-эффектный.

Третий концерт — «Конструкции» (2012) — самый традиционный в смысле формы: состоит из 4-х разнохарактерных частей. В то же время форма не следует строго законам сонатного Allegro, сохраняя ощущение новизны и неожиданности. Со вторым концертом его объединяет терцовый лейт-символ. В Третьем концерте в полной мере проявился мелодический дар композитора, способного в наш «диссонантный» век создавать мелодии, возвращающие нас к традиционному ощущению красоты, при этом являющиеся весьма самобытными. Несмотря на экспозиционную функцию первой части, она проникнута духом импровизационности, прелюдирования. Вторая часть — это агрессивное скерцозное, ритмически острое Allegro, написанное в пятидольном размере. Третья часть — медленный раздел цикла. Он таит в себе яркие кульминации. Мастерское соединение противоположных образов, красок и чувств в единой форме — одна из сильных и характерных черт музыкального мышления Владислава Казенина. Динамично устремлённый финал концерта — это своеобразное резюме, объёмлющее все образы и темы произведения. Если Второй концерт завершается финалом-триумфом, то в Третьем многоуровневый конфликт, пронизывающий драматургию, не разрешается. Все образы, будто показавшись в последний раз, растворяются на *pianissimo* в сумерках таинственно уходящего звукового мира.

Оркестровка всех концертов роскошествует красочными сонорными эффектами. Концерты Казенина многократно исполнялись в Москве, в других городах России и неизменно встречали горячую реакцию публики.

Павел ЛЕВАДНЫЙ



Дмитрий ОНИЩЕНКО:
«ЕСЛИ ЕСТЬ,
ЧТО СКАЗАТЬ ЛЮДЯМ,
НАДО ГОВОРИТЬ»

Дмитрий Онищенко к своим неполным тридцати годам может считать себя вполне состоявшимся артистом, с весьма внушительным послужным списком творческих достижений. Пианист выпустил более 20 компакт-дисков, в его репертуаре более 140 произведений весьма широкого жанрового диапазона — от монументальных концертных циклов до миниатюр, практически всего историко-стилевого объема: от шедевров эпохи барокко до произведений, написанных в последние годы. Выступал на многих престижных сценах мира — таких, как Большой зал Московской консерватории, Большой зал Санкт-Петербургской консерватории, Bridgewaterhall (Манчестер), Chester Town Hall (Честер); Concertgebouw, Зеркальный зал (Амстердам), Il Vagno (Штайнфурт); Белемский культурный центр (Лиссабон), Зал им. А. Корто, Salle Gaveau (Париж), Himawarino Sato Concert Hall, Minatomirai Hall (Йокогама), «Рудольфинум» (Прага), Steinway Hall (Нью-Йорк), Королевский Культурный центр (Амман), Колонный зал Национальной филармонии Украины; сотрудничал с лучшими оркестрами и дирижёрами мира... Впрочем, пока всё написанное — в основном, статистика, хотя и достаточно убедительная, но всё же лишённая души и, как всякий информационный ряд, имеющая смысл лишь тогда, когда становится дополнительным штрихом к портрету, декорациями, на фоне которых разворачивается сюжет вечной драмы о художнике и его предназначении в мире. Об этом размышляет сам пианист, представляя свой взгляд на события современного музыкального мира — и не только...

— Естественнее всего начать наш разговор *ab ovo*, т.е. с истоков Вашего приобщения к музыке. Вы родились и воспитывались во Львове, городе, известном своими замечательными пианистическими традициями. В соответствии с классической формулой, «первой учительницей была мама». У Вас она к тому же — профессиональный педагог фортепиано. Насколько Вы чувствуете себя наследником львовской фортепианной школы?

— Понятие «львовская фортепианная школа» очень интересное и многогранное. Как и сам Львов, который в разное время входил в состав разных государств и вобрал в себя множество культурных пластов, львовская фортепианная школа — это уникальное сочетание разных школ: Венской, Пражской, Московской, Санкт-Петербургской... Многие музыканты учились сразу у нескольких мастеров разных географически-стилевых направлений. Скажем, школу заканчивали у педагога, который был музыкантом венской формации, а консерваторию — у представителя московской школы. Я не уверен, что к данному явлению (львовская школа) подходит именно слово «школа», так как само понятие школы подразумевает некую монолитность, последовательность. Я бы скорее сказал — «львовский феномен». Понимаю, что безусловно принадлежу к нему. И не только по месту рождения, знакомства с музыкой,

учёбы, а и по факту совмещения в себе многих школ. Я учился у разных педагогов, так складывалась жизнь, специально я себе такой цели не ставил. Плюсы этой ситуации в том, что можешь взглянуть на музыкальное исполнительство довольно свободно, без штампов, так как каждый следующий педагог разрушает «штампы» предыдущего. И, безусловно, такой подход во многом обогащает. Минусы, пожалуй, в том, что педагогический процесс — вещь тонкая, общение между учителем и учеником — это общение двух людей, и требуется время для того, чтобы оно как следует состоялось. Мы по-прежнему очень дружны с Натальей Владимировной Грамотеевой (мой львовский педагог), Андреем Борисовичем Диевым (у которого я закончил консерваторию в Москве), Арие Варди (европейская ветвь моей музыкальной науки — Ганновер), Нормой Фишер (мой лондонский педагог). Дай Бог здоровья моей маме, она — профессор Львовской музыкальной академии, замечательная пианистка, в своё время была первой, кто сыграл во Львове «Петрушку» Стравинского. К сожалению, покинули наш мир Лев Николаевич Наумов, Владимир Всеволодович Крайнев, Юрий Радиевич Лисиченко (мой земляк), Олег Гергега. Обо всех из них могу сказать: «Вот бы сейчас с ним пообщаться!». Много недосказанности. Впрочем, так всегда, и не только в профессиональной плоскости...



Церемония награждения лауреатов Международного конкурса пианистов в Сиднее (2012). III премию Д. Онищенко вручает председатель жюри, художественный руководитель конкурса Уоррен Томсон

— После Львова в Вашей жизни были Москва, Ганновер, Манчестер; замечательные педагоги Юрий Лисиченко, Владимир Крайнев, Арие Варди, Норма Фишер, Лев Наумов, Андрей Диев, ознаменовавшие следующие ступени Вашего творческого роста. Насколько естественно, легко — или мучительно? — Вы приспособлялись каждый раз к новым манерам и стилям преподавания? Считаете ли Вы, что в наше время каждый серьезный исполнитель обязан пройти несколько разных школ?

— Помимо принадлежности ко «львовскому пианистическому феномену» сделаю ещё один немаловажный акцент. У Льва Николаевича Наумова есть сборник воспоминаний «Под знаком Нейгауза». Этот заголовок я могу отнести и к своей студенческой судьбе. Так сложилось, что прихожусь Генриху Густавовичу Нейгаузу дважды музыкальным внуком (через Льва Николаевича Наумова и Владимира Крайнева) и дважды правнуком (через Юрия Лисиченко

и Андрея Диева). Поэтому общий «знак» моего музыкального образования всё-таки «нейгаузовский», который присовокупился к львовскому «грунту».

Да, иногда я ловил себя на том, что на уроках с разными педагогами я подсознательно стремился играть в желаемом ими стиле. На концертах же играл, забыв обо всём, что мне говорили. Вместе с этим, забывал и всё хорошее. Долгие годы искал баланс между профессиональными истинами, собственным видением произведений, стилями композиторов. Поиск этот, по сути, бесконечен, с каждым годом просто выходишь на новые, более тонкие его этапы.

Я считаю, что знания и умения, полученные из разных школ, безусловно, обогащают человека. Всегда можно выбрать потом то, что ближе. А если какой-то из исполнительских стилей не нравится с самого начала, ничего нет плохого в том, чтобы не слишком на нём фокусироваться. Всё-таки, в результате каждый отталкивает-

ся, в первую очередь, от себя. С одной стороны очень здорово, когда у человека есть педагог, которому он полностью доверяет (самый лучший вариант, когда между ними настоящая человеческая дружба), с другой стороны, бытует мнение, что исполнению немецкой музыки следует поучиться у немцев, а французской — у французов, и так далее. Ну, а с третьей стороны — важно уметь всё это в себе переварить, переплавить, сделать своим, не остаться бесполезным хранилищем полученных знаний и умений. При условии хорошего художественного вкуса (хотя о вкусах и не спорят) и искренней любви к музыке (хотя — что есть любовь?) человек должен осознавать право на собственное видение и трактовку музыкальных произведений. Грубо говоря, если бы ты имел фантастическую возможность сыграть самому Бетховену одну из его фортепианных сонат, а он бы тебя раскритиковал и сказал, что рассчитывал на стилистически совсем другое исполнение, всё равно это не отнимает у тебя права ему возразить и сказать, что ты его музыку представляешь так.

Определённый синтез разных педагогических установок начался у меня, главным образом, уже после завершения обучения. Внутри пошёл какой-то совершенно новый процесс. Какой-то очень «сознательно-творческий», если можно так выразиться.

— *В XX веке произошла стремительная специализация академических музыкантов, последовательно продолжающаяся и в XXI веке. Мы спокойно рассуждаем не только об исполнителях, отдающих предпочтение барочной или романтической музыке, но и о «шопенистах», «бахианцах», «листианцах»... Как Вы мыслите себя в этом узкоспециализированном процессе, какова «Ваша» эпоха, «Ваш» композитор, или Вам всё же ближе «рихтеровская» модель универсального художника?*

— На этот вопрос, пожалуй, могу ответить однозначно, как в телешоу. Ответ «Б», рихтеровская модель. Меня всегда вводит в замешательство вопрос: «Кто твой любимый композитор?». Это ведь один из любимейших типичных вопросов публики (если они не твои коллеги) после концерта. По распространённости с ним могут поспорить только «с какого возраста ты начал заниматься?» и «как ты это всё запоминаешь?». Есть, конечно, композиторы, которых мне «понятнее, как играть», но такие вещи рассматриваю не как специфику своего творческого облика, но как недоработки, которые предстоит

преодолеть. Например, не так давно «подружился» с Моцартом. Предстоит ещё «войти в диалог» с импрессионистами, с Шостаковичем, с композиторами второй половины XX столетия (их всех пока играл очень мало). Уже давно «дружу» с Бетховеном (в прошлом году имел счастье сыграть серию концертов с его пятью последними сонатами в один вечер), немецкими и австрийскими композиторами-романтиками, Чайковским, Мусоргским, Рахманиновым, Прокофьевым. Композитором «номер один» всех времён считаю Баха, думаю, многие со мной согласятся. Играю его с удовольствием, но впереди, чувствую, ещё очень долгий путь к его постижению. Да, впрочем, по направлению к любому композитору — ещё идти и идти. Самое неожиданное, быть может, то, что это, в первую очередь, не вопрос изучения конкретной личности композитора или активное выучивание его фортепианной музыки (хотя без этого — никуда), а, скорее, вопрос самой жизни, постижения её, приобретения жизненного опыта. Следующий вопрос: как я свяжу то, что вызрело в душе и в сознании, с конкретным делом — игрой на рояле? Иногда ответы приходят легко и естественно, иногда требуются более чёткие и осознанные решения. Жизненный путь и профессия — две одушевлённые параллельные прямые, постоянно обменивающиеся опытом друг с другом, а потому — являющиеся в результате одним целым.

— *Как бы в противовес упомянутой узкой специализации Вы проявляете себя во многих сферах: камерного исполнительства, выступая в ансамблях и со своей супругой — оперной певицей Марфой Шумковой, преподаёте на кафедре фортепиано во Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко, занимаетесь композицией, пишете стихи... Это только то, о чём мне известно, может быть, существуют и другие сферы приложения Ваших способностей? Как этот многообразный спектр интересов соотносится с Вашей активной концертной деятельностью?*

— Это правда, я пишу стихи, сколько себя помню. Музыку — тоже. Не умею ограничиться чем-то одним, хочется высказаться в разных сферах, разным языком. Но жизнь такова, что любит ограничивать людей в чём-либо. Приходится выбирать или, по крайней мере, расставлять приоритеты, организовывать своё время так, чтобы эти грани творчества не мешали основному делу. Стихи и музыку пишу, как пра-

вило, в дороге. В поезде, самолёте, в метро. Сяду — и пишу. Потому что не писать всё равно не могу, а роскошь посвящения этому целого вечера или, тем более, дня уже не могу себе позволить. А что касается камерного музицирования, аккомпанемента голосу, это я воспринимаю как естественную и неотъемлемую часть своей профессии и не противопоставляю сольной концертной стезе.

— *Вы избрали сложный путь: академическая музыкальная культура находится сегодня в весьма невыгодном положении не только из-за жесточайшего давления шоу-бизнеса, но и из-за исключительной конкуренции, создаваемой, в том числе, абсолютной доступностью любого исполнения в записи. Иногда кажется, что еще немного — и музыкантам-исполнителям, вслед за Ж. Дерридой, постулирующим «смерть автора», придётся констатировать «смерть интерпретатора», а публика будет в записи наслаждаться совершенными прочтениями мировой классики, оставленными титанами прошлого. Какую перспективу Вы усматриваете для одарённых пианистов в этом гипернасыщенном звуковом пространстве?*

— Да, и современным авторам, и современным интерпретаторам сейчас приходится туго. Я не могу сравнивать разные эпохи, руководствуясь собственным опытом, так как родился всего лишь в 1983 году и не застал в полной мере реалий XX века. Моё поколение — это последнее поколение «советских детей». Взросление началось уже в новом мире. То, что я вижу в современных реалиях, — это, с одной стороны, безграничные возможности распространения информации, возможности самовыражения (закачал свою запись в интернет — все могут слушать), а с другой — очень серьёзная коммерческая составляющая в организации концертной жизни, если мы говорим о серьёзных залах, о тех концертах, которые широко освещаются прессой. Вокруг — огромное количество играющих музыкантов, причём объективно играющих очень хорошо. Их, к сожалению, больше, чем требует современный социум, где установки на яркость, зрелищность, лаконичность концертно-театральных представлений, понятность широкой публике сильнее, чем на поиски философского содержания того или иного вида искусства. Конечно же, классическая музыка соответствует данным критериям лишь частично. Но это только одна опасность. Другая заключается в том, что, как Вы справедливо замети-

ли, эра звукозаписи в течение прошлого века сохранила для человечества огромное количество гениальных интерпретаций. Это — большое счастье. Но в целом получается следующее: люди требуют от концертов яркого действия, хотят, чтобы музыка приносила им много положительных эмоций, давала отдых от серых будней, была досугом, праздником, была приятной и понятной. Музыка же не обязана быть понятной и приятной. Она вообще никому ничего не должна. И требует от человека усилий для своего восприятия и постижения. И после концерта человек должен возвращаться не довольным и отдохнувшим, а наполненным эмоциями, переживаниями, новыми мыслями. Как после прочтения настоящей гениальной литературы, к примеру, «Братьев Карамазовых»... Конечно, существует всё, есть великолепные искрящиеся десерты, но десерт — это только часть рациона. И это осознают-то почти все, дело в том, что те, кому нужны глубокие философские переживания, имеют всё большую возможность получить это, сидя за компьютером, включив «Хаммерклавир» в исполнении Гилельса или «Гольдберг-вариации» Глена Гульда.

Я красок не сгущаю, я считаю, что наше дело — играть. Так же, как и дело молодых композиторов — писать музыку. И доказывать не в речах, а собственным делом, что, пока есть люди, будут среди них и авторы, и интерпретаторы. Вне зависимости от социальных запросов. Подозреваю, что все любимые нами композиторы точно так же находились в состоянии разногласия с реалиями их эпох. С исполнителями, кстати, сложнее. Нотную бумагу и карандаш (или компьютерную программу нотной записи) найти легче, чем зал с инструментом. Что ж, значит надо искать те залы, которые пока что ищутся, а в конце концов можно включить звукозаписывающее устройство у себя дома или в классе консерватории, школы, училища. И здесь, кстати, роль звукозаписи трудно переоценить. Если есть, что сказать людям, надо говорить. Надо играть — и всё.

— *Определённой рутинной становятся и международные конкурсы, которых слишком много. По мнению многих музыкантов, они давно утратили тот огромный престиж, которым пользовались 40–50–60 лет назад — за редким исключением. Как лауреат многочисленных конкурсов, согласны ли Вы с таким мнением? Нужны ли нам сейчас международные конкурсы, и если так, то что в них нужно изменить?*



— У каждого музыканта свой путь к публике. Но наиболее распространённый сейчас — через конкурсы. Они, конечно же, нужны. Да, в середине прошлого столетия их было совсем немного. Сейчас становится важно не звание «лауреат», а, если уж на то пошло, лауреат какого конкурса, лауреат скольких конкурсов... Это так есть, и это, опять же, вопрос конкуренции. В конкурсах есть огромный плюс — они заставляют молодого музыканта находиться в хорошей форме, лишний раз увидеть себя в профессиональном контексте — среди сверстников (и здесь важно, не что получишь, а кого услышишь и кто услышит тебя). Потом, бывшие соперники по конкурсам — это знакомства на всю жизнь. Это интересное творческое сотрудничество в будущем. В целом, конкурсы — самый простой (и абсолютно верный) путь к тому, чтобы не выпасть из музыкального социума. Сначала ты в них участвуешь, потом ты сядешь в жюри, а может, и организуешь что-нибудь. Побеждать на них, конечно, здорово. Но я не считаю, что те конкурсы, на которых я не проходил в финал (или даже во второй тур), дадут мне в будущем намного меньше, чем те, на которых я побеждал. Важно — человеческое общение.

Менять что-то глобально не имеет смысла. Нужно привыкнуть к тем недостаткам, которые

присущи конкурсам. Это не спорт, чтобы высчитывать миллиметры в прыжках, многое субъективно. Многие зависят от стечения обстоятельств, и неудачи не стоит воспринимать всерьёз. Да и вообще стоит помнить, что конкурсы — всего лишь определённый сегмент жизни музыканта.

— Нередко, отчаявшись пробиться на большую сцену сквозь густую стену «талантливых, одарённых, способных», лауреатов и знаменитостей, многие академические музыканты, пытаясь найти своё место под солнцем, ищут третий путь, различным способом объединяют элементы эффектных шоу с традиционной формой концерта. Как Вы к этому относитесь и пробовали ли вводить нечто подобное в свою собственную практику?

— Если делаешь это из творческого порыва — это может быть очень интересно. Если исключительно для того, чтобы найти «место под солнцем» — это уже совсем другая история. Бывают, собственно говоря, и сочетания одного с другим. Бывает разная степень проникновения шоу в концерты. И, наконец, это может быть с разной степенью вкуса. Важно чётко понимать, где что. Мне очень интересны серьёзные идеи синтеза искусств. Вместе с моим дру-

гом, композитором Артёмом Ананьевым мы устраивали (и, даст Бог, ещё продолжим) проект «Cinema and Sound»: исполнялась написанная нами музыка к немому кино, а проекция фильма шла на экран. Но ведь Вы, я понимаю, говорите совсем о другом — о своего рода «привлекательных манёврах». Мне очень странно допустить мысль, чтобы музыка в них нуждалась. Музыка — и вдруг не может говорить за себя! Как такое представить? Это же унижение какое-то... Можно, конечно, подумать, что людям, впервые столкнувшимся с классической музыкой, легче её воспринять так. Какое-то время сам так «по инерции» думал, пока не понял, что это миф. Не забуду разговор с публикой из музыкального салона подмосковного коттеджного посёлка, где этой весной в первом отделении играл романтические миниатюры, а во втором «Hammerklavier» Бетховена. Тоже ведь можно было подумать — куда это я со 106-м опусом «наперевес»? Он ведь даже подготовленным людям сложен для восприятия... И тут, к моему изумлению, люди начали говорить: «Вот второе отделение — это да!». И высказали многое из того, что я сам думал и чувствовал в этой сонате, и даже то, что ещё не успел подумать или почувствовать. Столько нового узнал! И понял, что подстраиваться под воображаемые «вкусы публики» значит не уважать саму публику.

— *Все эти непростые и нелёгкие вопросы, в основном, направлены на европейский духовный ареал. Однако Восток демонстрирует совсем иное видение художественного идеала, чем европейцы. Вы несколько раз гастролировали в Японии. С чем, по-Вашему, связан исключительный расцвет общего уровня музыкальной культуры в стране, которая после Второй мировой войны была совершенно разрушена и лишена самого необходимого?*

— У японцев есть, во-первых, чувство единства своего народа. Для нашего географического пространства это может звучать, как забавный анахронизм XX века, а там это действительно чувствуется. Потом — у них очень развито эстетическое чувство. Откуда пришла к нам икебана?... А что касается европейского искусства — в Японии им очень жадно и страстно интересуются, очень уважают академическое искусство, в том числе музыку. Играть на рояле там престижно. А у нас даже в эстрадных песенных «шедеврах» с пренебрежением поётся: «Да у тебя же мама педагог, да у тебя же папа пианист»...

— *Затронув некоторые насущные проблемы бытия музыкального искусства в современном мире, хотелось бы услышать от Вас — активно концертирующего пианиста и весьма независимой в суждениях личности: какой Вам представляется идеальная модель «музыкального пространства будущего» и, в частности, фортепианного искусства?*

— Идеальная модель должна возникнуть, в первую очередь, в сознании людей. Главное, чтобы музыку перестали бояться. Механизмы технического воплощения (залы, более развитая схема организации концертов) под это подстраиваются, это не проблема. Очень бы хотелось, чтобы средства массовой информации уделяли искусству не меньшее внимание, чем спорту. Музыка, соответственно, — уж никак не меньше, чем тому же футболу. Почему горящие глаза посетителей кафе, которые не могут оторваться от огромного монитора во время трансляции очередного конкурса пианистов в Сиднее или Мюнхене мы будем воспринимать лишь как утопию? А аналогичная история с футболом — это нормально. Это же футбол... Почему на ток-шоу не обсуждают различия в исполнении Карла Филиппа Эммануила Баха на исторических и современных клавишных инструментах? Смешно? Согласен. Но почему-то обсуждать нового клавишника очередной поп-группы — ничего удивительного. Никто не смеётся. Не имею ничего против популярной эстрады (в отличие, кстати, от многих моих коллег), с удовольствием могу послушать радио FM, многие песни меня очень трогают, нравятся, приходятся по душе, связаны с разными жизненными моментами, событиями... Но где же баланс расстановки сил? Сколько людей просто не в курсе существования академической музыки! И мы это воспринимаем, как должное. Мы — на обочине. Показывать нас на экранах кафе — ой, не могу, насмешили! Вы слышали, что этот пианист в интервью сказал?

Вы попросили обрисовать идеальную модель — я её обрисовал. Мы можем сколько угодно осознавать труднодостижимость подобных целей, но не думать об этом значит соглашаться со своей периферийной позицией в обществе. Вот говорю, а сам думаю — сколько же опасностей таит в себе такая популяризация. Не забывать о высоких ценностях музыки и быть уверенным, что многим из ныне живущих ещё предстоит их для себя открыть — вот короткая формула... ■

**Беседовала
Любовь КИЯНОВСКАЯ**



Ушёл из жизни Ван КЛИБЕРН (Van CLIBURN) — первый вестник начала медленного таяния ледников холодной войны. Его прославил Конкурс имени Чайковского. И он прославил Конкурс имени Чайковского, поскольку стал первым блистательным его лауреатом и своеобразным символом этого состязания. Он — ученик Розины Левиной, был опосредованно связан с нашей культурой и был искренним другом нашей культуры. Его любили и в России, и в Америке, и в мире. Его искусство, словно светящийся небесный болид, прочертивший свою орбиту на музыкальном небосклоне, запечатлелось в истории как знак уникально возвышенной искренности, духовной озарённости и мастерства, воспринимавшегося как поэтическое откровение.

21 февраля,
Малый зал Московской консерватории
Абонемент № 6.
Генриху Густавовичу Нейгаузу посвящается...
К 125-летию со дня рождения

Алексей ЛЮБИМОВ

К. Дебюсси. 24 прелюдии



Фотография предоставлена пресс-службой Московской филармонии

ДЕБЮССИ ЛЮБИМОВА В ЧЕСТЬ НЕЙГАУЗА

Этот жест, наверное, многим знаком: перед тем как начать играть, А. Любимов делает едва заметное, быстрое движение плечами и корпусом. Жест этот очень важен: подобно взлетающей птице, пианист словно набирает воздуха под крылья.

Несомненно, жест этот сродни и дирижёрскому афтакту, жест, рождающий то, что делает неповторимым искусство Любимова: воздушную атмосферу звучания и особую пластику фразы. Благодаря очень экономным, только ему одному присущим «пассам», когда руки едва касаются клавиатуры, словно крылья альбатроса, задевающие водную поверхность, звучание приобретает черты почти балетной изысканности, где даже аккорды напоминают пружинистые па танцоров, причём в данном случае я имею в виду именно классический танец — танец эпохи Новерра. Нечто подобное видим и в его замечательных трактовках Моцарта. А вот исполняя, например, Кейджа, Любимов резко меняет и игровой приём, поскольку музыкальная пластика у Кейджа совсем иная.

В общем, если попытаться как можно более кратко охарактеризовать его исполнительскую манеру, я бы воспользовался скрябинским термином «Caresse dansée», хотя исполнительская манера Любимова в целом довольно далека от скрябинского «volando» (и тем более от скрябинского rubato).

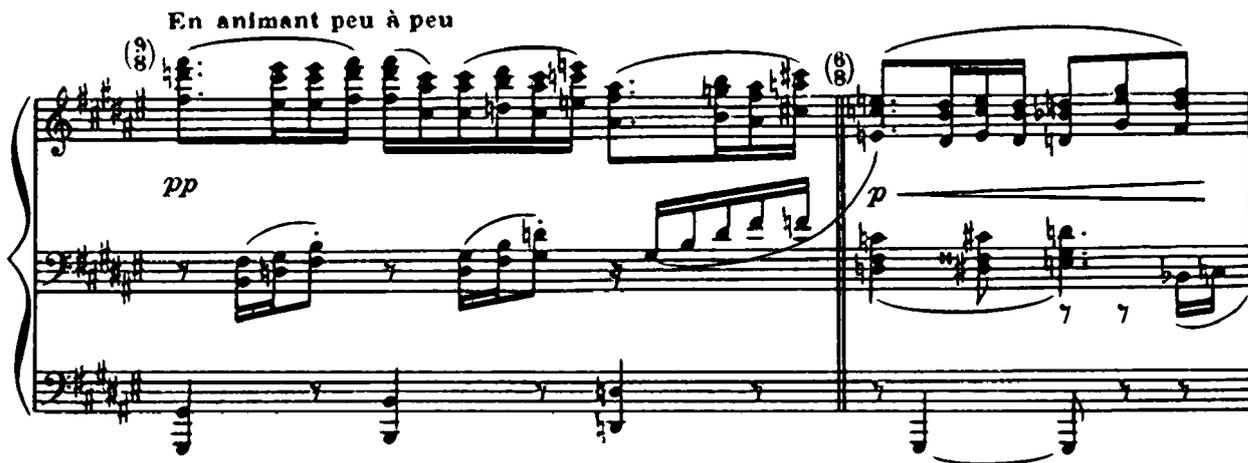
Слушая одну за другой Прелюдии Дебюсси, я всё более и более удивлялся тому, как умело и тонко обходит пианист те два «полюса» в интерпретации Дебюсси, которые, как мне кажется, определяют на сегодняшний день возможные границы воплощения этой музыки. Условно говоря, он ловко прокладывает путь между «Сциллой» тембрально-импрессионистского пианизма, свойственного искусству А.Б. Микеланджели и В. Гизекинга (последний, как известно, и «открыл» миру этот цикл, равно как и многие другие творения французского мастера), и «Харибдой» остро характерной, склоняющейся временами к явному экспрессионизму трактовки С. Рихтера.

Размышляя на эту тему во время концерта (и одновременно наслаждаясь исполнением Любимова), в итоге я пришёл к выводу, что этот «третий путь», пожалуй, реализует заложенные в музыке французского композитора смыслы более адекватно, чем у вышеназванных мэтров пианизма. В искусстве Микеланджели и Гизекинга звуковой пейзаж (в зарубежном музыковедении уже давно привился термин *paysage sonore*) предстаёт скорее как прекрасный на-

турморт, *nature morte* в буквальном смысле этого слова. Звуковая палитра в их интерпретациях столь же прекрасна, как прекрасны бабочки в коллекциях энтомологов (на память, конечно, сразу приходит увлечение ловлей бабочек у Гизекинга), или как цветовая палитра на абстрактных полотнах Пита Мондриана. Но в этой импрессионистской звуковой ткани — красочной, нежной и абсолютно ясной даже в условиях богатой педализации, в совершенном по пианистической выделке исполнении мне всё-таки не хватает присутствия живого человека.

У С. Рихтера, напротив, звуковой пейзаж почти всегда антропоморфен, у него излюбленные Дебюсси подвижные стихии — ветер, вода (эти мотивы обильно представлены и в цикле Прелюдий) и даже вроде бы статичные «Шаги на снегу» — всё наделено богатой и напряженной актёрской пластикой. Природа рихтеровского пианизма, как известно, театрально-живописна: не только в жанровых сценках, вроде «Менестрелей» или «Прерванной серенады», но и в таких «статуарных» прелюдиях, как «Дельфийские танцовщицы» или «Затонувший собор», у него явственно присутствует человеческая пластика. Все, даже мельчайшие интонации у Рихтера *событийны*, он очень точно и рельефно передаёт излюбленную композитором *микродинамику*, которая часто обозначена в тексте. И как оживает пейзаж, например, у Сезанна или Ван-Гога, так *оживает* у Рихтера любая фраза, любой аккорд, любая мелодическая линия или сцепление линий и гармонических вертикалей. Всё это образует тоже своего рода «танец», но уже не эпохи Новерра, а скорее, времён австрийского экспрессионизма, в духе, скажем, Фр. Шрекера и О. Кокошки. Изгибы звуковых линий у Рихтера зачастую предельно заострены, в динамике много неожиданных и бурных «перепадов», он с равной убедительностью лепит любой характер, у него равно интересны и ярки и гротеск («Генерал Лявиль эксцентрик» — из второй тетради), и ирония, и трагизм (скажем, в «Шагах на снегу» — из первой), и необузданная ярость разбушевавшейся стихии (как, например, в прелюдии «Что видел западный ветер»).

Искусство же А. Любимова совсем иного порядка. Здесь всё гораздо более уравновешено, «укрощено», обрамлено в изящную оправу, точнее было бы сказать — окутано изящной *атмосферой*. Дебюсси у Любимова по-французски галантен, — в том смысле, какой этот термин имел в XVII–XVIII веках, в эпоху расцвета кла-



весинизма. Но при этом всё воспринимается у него тоже как нечто живое, переливающееся, искрящееся, но *никогда* как трагическое. Многие из Прелюдий под руками Любимова предстают, скорее, как череда «Островов радости» (эту пьесу, кстати, пианист исполнил на бис). Временами можно вообразить, что «действие» происходит в Версале, во время очередного королевского увеселения, *divertissement*. Любимов строит мир образов изящно-пластичных (не забудем, что одним из излюбленных развлечений французского двора являлся балет); этот мир прекрасен, сдержан в страстях и в меру ироничен. Иными словами, интерпретация Любимова напоминает нам о том, что для самого Дебюсси очень важно было как-то *прочувствовать*, вновь пережить французское прошлое времен Рамо, Мольера и Расина, пусть даже картины этого прошлого иногда неожиданно перемежаются у него с образами, почерпнутыми в парижских кабаках.

Но не только подобные ассоциации возникают при слушании Любимова. Здесь явно присутствует (и не только в «Воротах Альгамбры») Восток — тот Восток, который знаком нам по картинам Гогена, Восток, радующий яркими красками, истомой и негой индийского танца. Известно, как сам Дебюсси был увлечён этой темой, и мне кажется, что Любимов очень тонко прочувствовал и передал эту линию, не переходя и здесь за некую грань, ибо Восток для Франции времён Мольера, как известно, служил лишь пикантной, а иногда и остроумной декорацией, оттеняющей подлинную страстность главных героев пьесы, оперы или балета.

Хотелось бы упомянуть ещё об одном аспекте музыки Прелюдий, о котором заставляет вспомнить интерпретация Любимова. Музыка Дебюсси (это, впрочем, давно замечено) полна намёков, ссылок и «квазичитат» из других композиторов. Не могу удержаться и не приве-

сти хотя бы один пример, своеобразный «привет Брамсу» из прелюдии «Терраса, посещаемая лунным светом» (см. нотный пример выше).

При желании, конечно, можно указать на множество таких «приветов»: Равелю («Унди-на»), Мусоргскому («Каноба» и «Что видел западный ветер»), раннему Стравинскому («Фейерверк») и т.д. И, как мне кажется, это чисто французское тонко-ироническое начало было передано Любимовым столь же изящно и в соответствующих пропорциях, как и все остальные аспекты этой великой музыки.

...Можно было бы, конечно, более подробно говорить об исполнении каждой из Прелюдий, об исключительной звуковой нежности («Паруса»), об атмосфере ярмарочной сутолоки в «Фейерверке», о сказочном волшебстве «Затонувшего собора», но, думается, сказанного выше уже достаточно, чтобы получить достаточно внятное представление о происшедшем на этом замечательном концерте.

Впрочем, будет лучше всего, если читатель, не присутствовавший в Малом зале консерватории 21 февраля, сам пойдет на выступление Любимова и лично убедится в правоте (или неправоте) автора. Я же в тот вечер, слушая Прелюдии Дебюсси, если воспользоваться известными словами Г. Нейгауза, «услышал в них то, что — помимо всякого исполнения — хочу в них слышать». ■

Андрей ХИТРУК

Прим. ред. В 2011 интерпретацию Алексеем Любимовым Прелюдий Дебюсси выпустила на CD фирма «ECM» (www.ecmrecords.com). Запись была осуществлена на исторических роялях — «C. Bechstein» 1925 года и «Steinway» 1913 года. В конце 2012 фирма «Мелодия» представила ещё одну запись Прелюдий Дебюсси, которую Алексей Любимов сделал в 1971.

АНТИМИРЫ И КОСМОС

Два клавирабенда казанских пианистов прошли в феврале в Московской консерватории: в Рахманиновском зале играл Рэм Урасин; в Малом — Евгений Михайлов. Напомним, Урасин лишь начинал в Казани, а затем (в 1994–2001) учился у Льва Николаевича Наумова в Московской консерватории. К обоим музыкантам идёшь за смыслом, а не просто за звуками; и в том, и в другом случае техническое совершенство является не самоцелью, а «всего лишь» инструментом для выражения неординарных идей. Тем не менее, в двух концертах были и неудачи, — но именно неудачи больших мастеров. А они всегда ценнее, чем удачи посредственности.

31



1 февраля 2013
Рахманиновский зал Московской консерватории

Рэм УРАСИН

- В.А. Моцарт. Фантазия d-moll, KV. 397
- Л. Бетховен. Рондо-каприччио, ор. 129
- Ф. Шуберт. Два экспромта, ор. 90
- Ф. Мендельсон. Рондо-каприччиозо, ор. 14
- Ф. Шопен. Две мазурки, ор. 63.
- Фантазия-экспромт, ор. 66
- П. Чайковский. Тема с вариациями F-dur, ор. 19 №6
- А. Скрябин. Этюд cis-moll, ор. 2 №2
- Ноктюрн для левой руки Des-dur, ор. 9 №2
- Этюд cis-moll, ор. 42 №5
- С. Рахманинов. Два этюда-картины, ор. 39

Репутацию шопениста, к которой многие идут годы и даже десятилетия, Рэм Урасин приобрёл очень быстро: в 15 лет (1992) он победил на юношеском, а через 3 года — стал лауреатом и взрослого конкурса имени Шопена. В описываемом концерте пианист испол-

нил (в конце первого отделения) три сочинения польского гения, и каждая пьеса надолго останется в памяти, в каждой был свой фокус, своя изюминка. В мазурке фа-минор (ор. 63 № 2) это щемящая интонация, что особенно важно, в строгой, благородной оболочке. В «соседней» мазурке до-диез минор (ор. 63 № 3) — неожиданное последнее (каноническое) проведение темы на *crescendo*. Всю вязь шопеновской фактуры Урасин уложил в абсолютно ровное, без *rubato*, движение. В Фантазии-экспромте удивил более подвижный, чем принято, темп в средней теме, — но в её медленном проведении в коде раскрылся общий замысел: ускользающая красота, а не просто «фигура речи» (то есть формы).

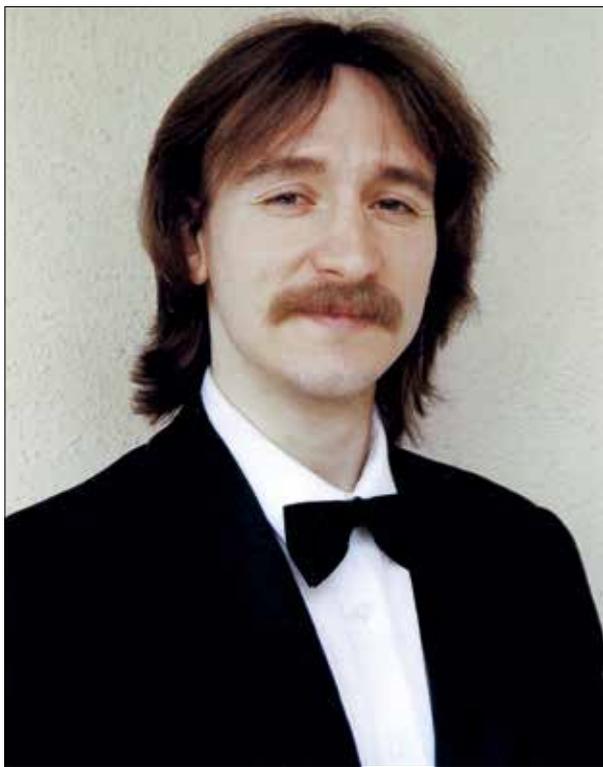
Как уже говорилось, больше музыки Шопена в концерте не было (не считая одного из вальсов на бис), зато было сногсшибательное Рондо-каприччиозо Мендельсона. При всём восторге и пиетете к композитору, автору этих строк означенное сочинение всегда казалось слегка хрестоматийным (Феликс М.-Б., конечно, не в ответе за исполнения в ДМШ и музучлищах). В медленном разделе Урасин обнаружил не песню без слов Мендельсона, а ноктюрн Шопена. В этом новом контексте «посвежели» и традиционные мендельсоновские эльфы (быстрый раздел).

Остальные произведения в первой части (Рондо-каприччио Бетховена, два экспромта Шуберта) были гарниром, впрочем, сложным и очень вкусным. А единственная даже не ложка — ложечка дёгтя — Фантазия ре минор Моцарта; не лучшее сочинение для разыгрывания!

Интрига второго отделения — сопоставление звуковых миров Рахманинова и Скрябина (продолжение следует, оставайтесь с нами!).

В скрябинском разделе были явные ассоциации с шопеновской линией; кульминация — восхитительно сыгранный леворучный Ноктюрн ре-бемоль мажор, ор. 9 № 2. Идёт ли речь о сознательном расчёте или об инстинкте музыканта, но драматургия концерта, определённо, выиграла: последующие этюды-картины Рахманинова (из ор. 39) напоминали, как говорят метеорологи, ультраполярное вторжение.

В заигранном Этюде-картине ми-бемоль минор (№ 5) Урасин совершенно отказался от темповых изменений при переходе к репризе. Разрастание и сгущение музыкальной ткани в сочетании с железным ритмом дали подлинный масштаб, не имеющий ничего общего с грохотом (который мы обычно и слышим). В Этюде-картине ре-мажор (№ 9) Урасина также интересовало, прежде всего, богатство музыкальной ткани, её живой пульс. В итоге в многоакцентном (8 гениальных авторов!) концерте, как в многотемном сочинении, обнаружилась главная, ударная кульминация. ■



17 февраля 2013

Малый зал Московской консерватории

Евгений МИХАЙЛОВ

А. Скрябин. Три пьесы, ор. 52 («Поэма», «Загадка», «Поэма томления»). Поэма «К пламени», ор. 72. Две пьесы, ор. 57 («Желание», «Ласка в танце»). Две пьесы, ор. 56 №№ 3, 4 («Нюансы», Этюд). Соната № 10, ор. 70. Две поэмы, ор. 69. Соната № 5, ор. 53.
С. Рахманинов. Девять этюдов-картин, ор. 39

Один из негласных заветов, доставшихся нам от пианистов «старой школы», — не смешивать в одном вечере музыку Скрябина и Рахманинова. Речь, конечно, идёт не о паре сочинений того и другого автора (как в клавира-

бенде Урасина), а о масштабном сопоставлении диаметрально противоположных звуковых миров. Заметим здесь, что о победе Евгения Михайлова на Первом международном конкурсе имени Скрябина (Нижний Новгород, 1995) помнят все, а о его триумфе на Первом международном конкурсе имени Рахманинова в США (2002) — лишь немногие. Рискнув соединить музыку двух русских гениев, Михайлов, в сущности, предложил нам два концерта вместо одного; в каждом из них была своя захватывающая драматургия и законченная форма. Уверен, первый из этих концертов (скрябинское отделение) был гораздо убедительнее второго.

В сущности, Евгений Михайлов ещё раз доказал уже известное: он — один из главных (и немногих) скрябинистов нашего времени;

он — живой хранитель скрябинского духа, материи, звука. Это неповторимое, иногда на грани слышимого, piano; это особое, пульсирующее forte, более изображаемое, чем реальное; это чрезвычайная цепкость, подвижность и легкость бросков; это множество оттенков одного цвета; наконец, — это наслаждение звуковым миром композитора, высшее проникновение, для которого недостаточно превосходных качеств музыканта вообще, нужны ещё всегдашняя настроенность на Скрябина, готовность к Скрябину (они были у Владимира Владимировича Софроницкого). Красоты скрябинского отделения стремились к бесконечности, а потому упомяну лишь одну деталь: почти половину поэмы «К пламени» (ор. 72) пианист провёл как бы в состоянии тихого транса, — вот почему так обжигало и ослепляло в конце это самое пламя!

Едва завершилось первое отделение, я поймал себя на мысли: скажи сейчас ведущий, что больше ничего не будет, вздохну с облегчением и пойду, напоенный ощущениями, по воскресной Москве. Но концерт продолжился. Вернее, это был уже другой концерт, и не уверен, что его стоило играть.

Что самое интересное, ни в коем случае не скажешь, что 9 этюдов-картин, ор. 39 были сыграны плохо, некачественно и т.д. И качественно и, местами, очень хорошо, но представьте себе, например, Шагала, который подошёл к картине Модильяни и пририсовал нечто в онлайн (раньше сказали бы — на глазах у изумленной публики).

Удачи рахманиновского отделения, в основном, случились в этюдах с явными контрастами

пластов, с ритмическими перебивками. Отдельные моменты этюдов-картин ля минор (№6; та самая «Красная Шапочка»), медленного ля-минорного (№ 2; в конце пианист смотрит на Рахманинова глазами Дебюсси), до-минорного (№ 7; с изумительной находкой — средний раздел долгое время играет вообще без педали, — музыка небесных сфер!) — вот, пожалуй, и все большие удачи.

А вот этюд-картина ми-бемоль минор (№ 5) и, особенно, фа-диез минор (№ 3) — большие неудачи. В первом случае пианист переформатировал (в том самом среднем разделе) трёхзвучные рахманиновские в двухзвучные скрябинские мотивы («имени Пятой сонаты»); реприза потонула в фактуре, в результате от Рахманинова не осталось почти ничего. Во втором — забыл о железном, едином пульсе, вне которого сложный по музыкальному языку и ритму этюд лишается важнейшего элемента — единой драматической устремлённости.

В лобовом столкновении антимириров мне видится не то нарочитая экстравагантность, не то проявление максимализма. И речь здесь не о том, что большие художники ставят перед собой большие задачи, не о профессии как таковой... Речь об ощущении собственной инаковости, внутреннем обособлении, порой «приземляющем», тормозящем большие карьеры. Обидно, коли так, — потому что михайловский Скрябин достоин не только полупустого Малого зала Московской консерватории, но и, например, переполненного Карнеги-холла. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

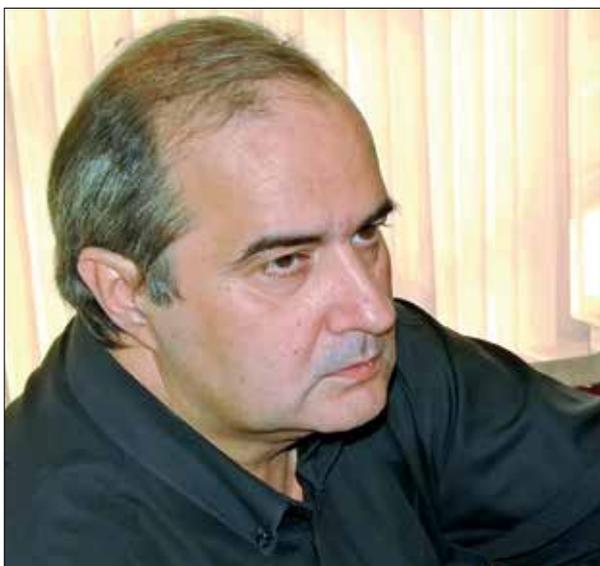
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ДИЗАЙН-БЮРО
для музыкантов
и музыкальных организаций
тел.: 8 916 687 13 03
pianoforum@mail.ru

bureau
design

Журнал «International Piano» представил любопытный материал своего американского корреспондента Стивена Уиглера. Посетив ряд концертов в Бостоне и Балтиморе, он утверждает: пианистический потенциал исполнителей из стран бывшего СССР по-прежнему огромен.

34

ИЗ РОССИИ С ТАЛАНТОМ



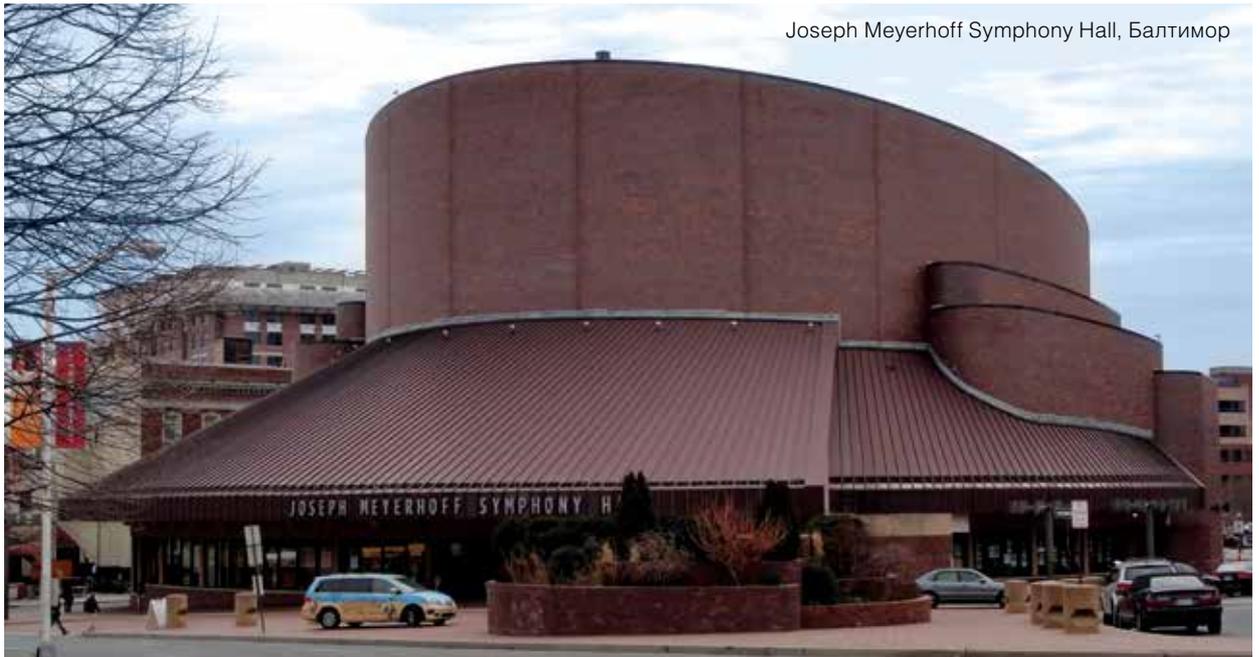
Музыкальное событие приносит особенную радость, если оно долго откладывается и, наконец, свершается. Подобное произошло со мной в Seully Hall Бостонской консерватории: я услышал кубинского пианиста, с которым впервые познакомился более 30 лет назад — за завтраком с Жоржем Боле во время его визита в Рочестер, штат Нью-Йорк. Когда Боле заговорил о кубинской фортепианной традиции, я выразил восхищение Горацио Гутьерресом, который вместе с семьей покинул Кубу в возрасте 13 лет в 1961 году — после прихода к власти Кастро несколькими годами ранее. «Даже Кастро не смог помешать Кубе рождать талантливых пианистов, — сказал Боле. — Есть ещё один кубинский мальчик, даже моложе Гутьерреса». Этому «мальчику», который, в отличие от Гутьерреса, остался на Кубе, дали стипендию для обучения в Московской консерватории [занимался у проф. Р. Керера]. Вскоре он завоевал первую премию на престижном конкурсе имени Лонг-Тибо в Париже. Я запомнил его имя — **Хорхе Луис Пратс**. А вскоре получил возможность послушать его запись. В 1980 фирма «Deutsche Grammophon» выпустила дебютную пластинку 23-летнего Пратса: Соната № 28 Бетховена, Токката C-dur Шумана и «Ночной Гаспар» Равеля, интерпретации которых не уступают иным лучшим образцам. К сожалению, в течение почти 30 лет эта была единственная доступная запись Пратса, сделанная на Западе. В то же время, в 80-е годы, компания «Deutsche Grammophon» начала записывать другого пианиста, почти одного возраста с Пратсом. По иронии судьбы, он тоже получил стипендию для учёбы в Московской консерватории и был товарищем Пратса по комнате в Париже в 1977, когда оба принимали участие в конкурсе имени Лонг-Тибо. Тогда этот товарищ по комнате не был допущен к финалу, а тремя годами позже его отстранение от финального тура в Варшаве вызвало ожесточённую дискуссию и сделало хорватского пианиста одним из самых знаменитых на планете. Его имя — **Иво Погорелич**. [Учился у Е. Тимакина, А. Кесерадзе]

Эта мгновенная известность обеспечила Погореличу карт-бланш на «Deutsche Grammophon» и сделала его записи бестселлерами. Интересно, что ранний репертуар Погорелича немного напоминал альбом Пратса: поздний Бетховен (ор. 111) и Токката Шумана в 1982, «Ночной Гаспар» Равеля в 1983. На мой взгляд, эти записи, хотя и были «сенсационными» в некотором отношении, уступали интерпретациям Пратса. Но — Погорелич купался в лучах мировой сла-

вы более 15 лет, а о Пратсе было известно очень мало: являясь гражданином Кубы, он не мог гастролировать в США и странах Западной Европы. В основном он концертировал в странах Латинской Америки. Ситуация изменилась несколько лет назад, когда Пратс переехал в Майами. Сольный концерт в 2007 на Международном фортепианном фестивале был записан на видео: выдающееся исполнение Прелюдии и фуги a-moll Баха-Листа, 24 прелюдий ор. 11 Скрябина, «Ночного Гаспара» Равеля. В результате — приглашения на фестиваль в Вербье и в фортепианный абонемент амстердамского Concertgebouw на несколько лет вперёд, а также — контракт с фирмой «Десса», которая недавно выпустила диск «Live in Zaragoza» (испано-латиноамериканская программа, исполненная Пратсом в начале 2011 года в новом зале в Сарагосе). Хотя обширный репертуар Пратса включает большинство крупных произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Шопена, Шумана, Равеля, Дебюсси и русских композиторов, в Бостоне я слушал «испанскую» программу: «Гойески» Гранадоса, «Гавана» Герреро, Камерная фантазия на тему оперы «Кармен» Бузони и три части из «Иберии» Альбениса. Лучшего исполнения последних я никогда не слышал, ни у Алисии де Ларроча, ни даже у Нельсона Фрейре — пианиста, которого Пратс, кажется, больше всего напоминает непринуждённостью отточенной техники, поэтическим воображением, импровизаторской свободой исполнения и поразительным чувством ритма.

Через две недели я вернулся в Бостон для прослушивания Третьего концерта Рахманинова в исполнении **Николая Луганского** и Бостонского симфонического оркестра под управлением Шарля Дютюа. Два года назад в Нью-Йорке я слушал Второй концерт Рахманинова в исполнении Луганского, и его олимпийская бесстрастность напомнила мне норвежца Лейфа Уве Андснеса. Нынешнее выступление Луганского укрепило меня в этом мнении, мне даже показалось, что он «холоднее» Андснеса.

Не хочу сказать, что Луганский — холодный пианист, хотя его осведомленные друзья, с которыми я ходил на концерт, со мной не согласны. Но если Евгений Кисин демонстрирует теплоту выразительности, звучный, поющий лиризм, свободу фразировки и представляет одну часть русского пианистического спектра, то Луганский — с его объективностью, стремительностью темпа, легкостью прикосновения и острой, как бритва, точностью — представляет другую часть этого спектра. Пожалуй, из современных



Joseph Meyerhoff Symphony Hall, Балтимор

пианистов Луганский больше всех напоминает самого Рахманинова. Избрав стремительный темп в первой части, он удивительным образом высветил лирические темы концерта, избегая при этом сентиментальности. Также не случайно, что в отличие от сегодняшних пианистов, он предпочитает играть более короткую и менее эффектную каденцию. Он превратил её в сильное и весомое завершение, не нарушающее архитектуру первой части концерта. Вторая часть, прозвучавшая (как и первая) в более быстром, нежели обычно, темпе, могла бы снизить эмоциональный накал, но возвышенная лёгкость среднего контрастирующего эпизода показалась совершенной. Финал, несмотря на феноменальный темп, был великолепно проартикулирован и завершился «в блеске славы».

Я находился в Бостоне до 8 ноября, так что смог, наконец, послушать **Даниила Трифонова**, самого знаменитого лауреата сезона 2010–11. Его исполнение Первого концерта Чайковского с Бостонским симфоническим оркестром было прекрасным и захватывающим. После безвременной кончины Юрия Егорова я не слышал ничего более прекрасного. Игра 21-летнего Трифонова создает вокальную, а не инструментальную модель. Трифонов обладает искромётной техникой, виртуозным чутьём. Разнообразие туше и мастерство тональных оттенков в сочетании с импровизаторской свободой экспрессии создают «голос в полёте». Поэтому даже бравурные пассажи — например, двойные октавы, превращающиеся у большинства пианистов в декламацию, — звучат как всплески внезапно возникшей песни.

Знаменитая сегодня китайская пианистка Юйцзя Ван однажды сказала, что, несмотря на обилие талантливых пианистов с Востока, Россия остаётся выдающейся мировой фортепианной державой. Она права: поток пианистических талантов из стран бывшего СССР не ослабевает. Через неделю после концерта Трифонова я вернулся в Балтимор послушать **Дениса Кожухина**. Он играл Второй концерт Брамса с Балтиморским симфоническим оркестром. Долговязый и спокойный, с белокурыми волосами, собранными в «конский хвост», Кожухин, казалось, всегда получал удовольствие от себя. И есть от чего: он обладает «всей техникой мира». Сложилось впечатление, что труднейшие брамсовские аккорды и мощные трели представляют для Кожухина не большую сложность, чем какая-нибудь детская пьеса. Его звук — мощный в тех фрагментах, где это необходимо, но никогда не резкий или «ударный», красивый на всех динамических уровнях. Он «вылепил» по-бетховенски грандиозную первую часть, выбрал бодрящий темп в демоническом скерцо, не жертвуя при этом деталями, поэтично «спел» нежное Andante и наполнил дерзким изяществом игривый финал. Он, возможно, упустил некоторые крупные структурные детали концерта, но это была законченная интерпретация одного из самых пугающих «монстров» фортепианного репертуара. Замечательное достижение для любого пианиста, особенно такого молодого, как Кожухин. ■

**Перевод
Анатолия КАРГАЙЦЕВА**



МОЦАРТ — ГЕНИЙ ЛЮБВИ НЕБЕСНОЙ

Предлагаемый ниже текст совершенно необычен в контексте всех известных суждений о Моцарте. Эта необычность и неожиданный, но оправданный ракурс видения гения Моцарта и подвигли редакцию к опубликованию текста. Автор его — поэт, религиозный философ, писатель и... пианист, фиксирующий своё уникальное слышание моцартовской интонации исключительно на носителях звукозаписи.



Чем больше исполняю Моцарта, тем ревностней тщусть постичь его тайну. Какая неожиданная сокровищница! Дивно наш русский гений Чайковский называет его музыкальным Христом. Моцарт несёт не музыкальный только, но и преосенённый, свыше данный консоламентум — божественное утешение.

Назначение искусства и, прежде всего, музыки — служить инструментом, с помощью которого побеждается пропасть мира сего. Моцарт прекрасно понимает, что музыка предназначена для великого утешения. Только пока звучит светлейший светлых, добрейший добрых, нежнейший мелос, увлечённая им душа побеждает все химеры, все искушения и соблазны.

Почему я снова и снова обращаюсь к Моцарту? Это мой музыкальный консоламентум. Величайшее утешение, которое (я убеждён) воздействует даже больше молитвы.

Молитва отчасти имеет гипнотически-заклинательный характер. Здесь — нечто большее: преосенённо-экстатическая вышняя любовь, которой нет ни на земле, ни даже на небесах. Та самая Миннэ, которую воспевали все миннезингеры мира, начиная с Орфея, и с помощью которой только и можно преодолеть все земные соблазны.

Музыка на миннических высотах содружествует с универсальным кредо богочеловече-

ства: свобода, равенство и братство В ЛЮБВИ ХРИСТОВОЙ.

Вспомним моцартовское понимание гениальности: любовь и только любовь. Вот тайна его волшебной флейты! Вместе со своим создателем и обладателем она — пришлица из иных миров. Нет и не было такой музыки на земле. Потому (настаиваю!) нет у Моцарта ни предшественников, ни последователей. Моцарт, как и Христос, абсолютно уникален. Его личность может быть воспринята лишь через призму гармонии креста — но не креста смерти, а креста преображения, креста победы, креста славы.

Тайна Моцарта и в том, что оставаясь в мире, смог победить мир. Небесная составляющая его музыки подтверждена и оплачена его жизненным подвигом. Мог бы тысячу раз обрести земное благополучие... Но слишком презирал маммону и ненавидел тиранию сильных мира. Был бесконечно верен небесному идеалу.

Формула моцартовского гения: Небесная любовь — Превосходящая премудрость — Запредельная доброта — Совершенная чистота. Моцарт как менестрель в совершенстве владеет всеми четырьмя добродетелями. Его письма обнаруживают тот же воздушный миннический характер. В музыкологичности их — свои синкопы, паузы, трели. Слова так и напрашиваются на музыкальное переложение. Не разберёшь:



то ли слова ложатся на нотный стан, то ли музыка на строчки послания...

Смею сказать, эпистолярное его наследие не менее гениально, чем музыкальные опусы. Его стиль абсолютно сюрреален. Такому могли бы позавидовать Рильке и Гарсиа Лорка. В конце XVIII века Моцарт творит с немецким языком чудеса, насыщая его неологизмами и удивительными метафорами. Он и здесь ломает привычные штампы. Но за всем и во всём — любовь. Обожает своего отца, шлёт тысячи поцелуев в каждом письме. Обожает ненаглядную сестрицу, любезнейших друзей. Обожает даже изменницу-жену, пересылает ей последние гульдены. Не скупится на эпитеты типа «мой единственный спаситель», «мой самый лучший из друзей»... Горячность до последнего в дружбе, высокая верность в братстве. Слово «Честь» в его письмах пишется с большой буквы, а «бог» — с маленькой...

Эта ни с чем не сравнимая любовь к Богу и к человеку вместе — знак истинной духовности. Каждая эпистолярная заставка, каждый самый малый штрих нашего солнечного зальцбургского пастушка открывает другое Божество, другие врата, другого человека, другую церковь.

Следовало бы написать музыкальное евангелие от Амадея — любвеобильного в Божестве.

Феномен Моцарта может быть понят только целостно — как сиятельное солнце Божества, сошедшее на землю. Вольфганг Амадей находится под прямым водительством Отца чистой любви. Он сам по себе посланник другого мира. Никто в веке сем, где добро смешано со злом так, что и не разделить, не может его понять до конца, даже такие выдающиеся умы и музыканты, как Гёте, Гайдн и Сальери (не говоря о бездаре и негодяе Зюсмайере или легкомысленной дурнушке-жене Констанце). Отсюда его полное одиночество при жизни и убогие похоронные дроги с безымянной могилой в конце...

Высший смысл искусства и культуры, если всерьёз говорить о феномене Моцарта, — через синтез превосходящих любви, доброты, премудрости, чистоты и красоты помочь человеку преодолеть химеры века сего, победить навядённый люциферианский сон и страх смерти. Культурологическим жезлом, силою истинного искусства (будь то музыка, архитектура, поэзия, живопись) пробуждать сознание Божества, вскрывать в человеке превечные начала.

В его музыкальной манере меня потрясает то же, что, видимо, потрясало и П.И. Чайковского: поразительно, как Моцарт вплетает в свои чудесные мелодии полифоническую ткань!

Существует определённое противоречие между мелодизмом и полифонией. Мелодизм

монологичен: мелодия плюс сопровождение. Полифония, в отличие от дистантно-интровертного мелодизма, экстравертна, диалогична. Это всегда равная переключка двух, трёх, четырёх голосов. Считается, что мелодизм и полифония трудно сочетаемы. Но поздний Моцарт изумительно соединяет то и другое!

По сложности он порой приближается к Чайковскому. Чайковского очень трудно играть с листа: постоянные модуляции, гармония на грани диссонанса. Но это балансирование между консонансом и диссонансом трогает сердце. Сам по себе диссонанс безобразен, напрягает душу. Сплошной консонанс — слишком примитивен: всё хорошо, всё радостно, но мир вне диссонантно-страстного элемента оборачивается дешёвкой, кайфом, усыпляет человека. А вот диссонанирующий консонанс — гениален!

Великие композиторы, которые касались премирных сфер, знали эту тайну. У Моцарта порой бывают предельно диссонантные гармонии. Но он позволяет их себе очень ненадолго, сразу разрешая в консонанс.

Это позволяет поставить Моцарта в чём-то выше Бетховена и Чайковского. Бетховену свойственны очень длительные страстные, драматические фрагменты. У Чайковского 6-я «Патетическая» сплошь трагична и кончается по сути трауром... Моцарт, если и позволит себе страстную интонацию, то не больше, чем на один такт, и тут же следует утешение.

Вслушайтесь в его композиции: всегда *allegro!* *Allegro* — не быстрый темп, как думают профаны. В буквальном переводе оно означает «радостно, ликующе», так же, как *adagio* значит не «медленно», а «блаженно, упокоенно».

Моцартовские *аллегро* и *адажио* несут духовную радость и блаженный утешительный покой, обусловленные победой над смертью.

«Смерть,— пишет Вольфганг Амадей своему отцу Леопольду,— если рассмотреть её не со стороны, отчуждённо, а в личном духовном опыте, вблизи, составляет истинную цель нашего существования. У меня за последние несколько лет установились самые тесные отношения с этим лучшим и наивнейшим другом человечества. Её образ не только не ужасает меня, но вызывает покой и утешение. И я благодарю моего Бога за благодатный дар постижения того, что смерть есть ключ, открывающий двери истинного блаженства!».

Одна эта фраза достойна десятков комментариев и трактатов. Никто из гениев мировой культуры ещё не смел так сказать о смерти. Какой воистину революционный шаг! О величай-

ший из парадоксов не просто музыкального, но метафизического и духовного гения!

Целительного консоламентирующего слова Моцарта не понять без проникновения в его универсальную добрую духовность.

Вступив в братство иллюминатов, в орден под названием «*Wohltätigkeit*» («Доброжелательность»), Моцарт потрясён именно доброжелательностью Божества. Он словно принимает сокровенную весть истинного Евангелия и становится по-детски наивен, чист и радостен. Обретает ту оригинальную невинность, которою полны миры, не знавшие грехопадения. Ему подаются блаженства столь избыточные, что он рыдает по ночам и в потоках музыкальных вибраций, льющихся из сердца, стремится выразить свой новый духовный опыт.

Иллюминаты считали: чистота, наивность, доброжелательность должны превалировать в отношении к человеку. Человек — существо не греховное по природе, как считают инквизиторы и продавцы индульгенций, а раненое и обманутое. Но чтобы человек сам стал доброжелательным, благорасположенным, чистым, невинным, он должен пройти через посвящение, измениться и родиться свыше.

Для того и нужна Миннэ, Матерь божеств и людей. Она же — церковь несказанной доброты, рождающая свыше, врачующая раны избыточной любовью в сочетании с искусной и превосходящей премудростью будущего века. Человек — из царства круглосуточной ночи. Но царство ночи сменяется царством четырёх божеств — Премудрости, Вышней любви, Доброты и Чистоты.

Моцарт пишет 40-ю соль-минорную симфонию, 38-ю «Пражскую», 41-ю «Юпитер», 20-й, 21-й, 23-й фортепианные концерты... Все эти лучшие его произведения — плод чудесного преосенения духом доброты, любви и чистоты — прекрасным духом Божиим, который Моцарт открывает для себя, отвергнув фарисейские химеры.

Истинный гуманизм невозможен без осознания доброты (!!!) Небесного Отца. В Боге — ничего кроме добра! От откровения о доброрасположенности («*Wohltätigkeit*») Божества рождается человек добрый, утверждает истинное согласие («*Wahrhafte Eintracht*») и подаётся проблеск надежды («*Gekrönte Hoffnung*»).

Вот почему он называет смерть другом! Для Моцарта смерть не связана ни с каким загробным судом. Ему чужд грехоцентризм, свойственный традиционно-католическому

миросозерцанию. Моцарт понимает: смерть — таинство перехода, таинство возвращения.

Таинственно душа приходит в мир и столь же таинственно уходит. Но приход и исход связаны с брачным чертогом, поскольку любовь тяготеет к браку, равно земная и небесная. Божественный Жених как бы отпускает невесту-душу на землю, а затем возвращает её к Себе, воздая за скорби нескончаемыми милостями и блаженствами. И Моцарт, музыкальный и духовный ясновидящий, с восторгом вверяется воле Небесного Возлюбленного.

Испытания, которые проходят героини «Волшебной флейты», символизируют именно это. Душа должна пройти земной путь, вооружённая маленькой волшебной флейтой и золотым колокольчиком, напоминающими ей о её вечном, небесном происхождении. Без памяти об этих возвышенных солнечных идеалах страх подчинит тебя, сделает конформистом, нравственным уродом, — чего и добивается дьявол. Он пугает смертью, насылает на человека непосильные страдания, рассчитывая оскотинить его, превратить в презренного червя. А Отец наш, напротив, говорит: «Я привёл тебя в этот мир не ради унижения и превращения в перекасти-поле, а чтобы ты взойшёл по ступеням обожения и был прославлен».

Как победить невыносимые жизненные ситуации, земные концлагерные зоны на грани суицида? С помощью прекрасной божественной музыкальной свирели, утверждает Моцарт.

В этом — тайна музыки.

Буквально перед финалом «Волшебной флейты» Тамино и Пamina поют вместе: «Мы проходим земной путь с помощью волшебной силы музыки, радостными, минуя мрачную ночь смерти».

Эти слова, полагаю, составляют духовное заветование Моцарта и одновременно кредо культуры будущего. Владея тайной музыки — её минническим жезлом, можно с радостью пройти тёмную ночь («ночь духа» по выражению св. Иоанна Креста).

Музыка вышней любви побеждает смерть («тёмную ночь» небытия) и жизненный фатум, на которые души обречены своего рода «адаптационной перелепкой», предлагаемой им князем мира сего едва ли не с секунды рождения. Но эта музыка должна быть столь прекрасна, чтобы увлечь всё существо человека. Она должна выражать квинтэссенцию утраченной небесной жизни. Должна звать к ней. Должна содержать в себе вибрации Царствия, утраченные человеком.

Как этого достичь? Для того и нужен помазанник — миннический гений, Христос, играющий на свирели и созывающий овец. Тысячи, миллионы устремятся сегодня за пастушеской свирелью нашего менестреля XXI века — Вольфганга Амадея, если вскрыть запечатанную тайну этой свирели.

Музыка Моцарта = музыка Миннэ. Та самая, что архетипически нескончаемо звучит во внутренних замках, несмотря ни на что. Пока что она приглушена, человек её не слышит. Но если прободится его слух, звуки этого божественного инструмента помогут ему пройти все земные испытания достойно и честно.

Вкраплённая в сердце моцартовская жемчужина, обнаруженная спустя несколько веков, дарует больше утешения, чем все вместе взятые хоралы и акафисты. Моцарт являет собой совершенный образец капельмейстера светлейшей светлых светлицы. Моцарт гениален. Но оцените, как гениально Божество, пославшее его в мир!

Собственно, гениальность Миннэ — основная тема Моцарта как величайшего из миннезингеров. И Моцарт сегодняшний (да-да, сегодняшний, а не 200-летней давности!) прививает слушателям своих сонат, симфоний, квартетов и опер подобное всетрепетнейшее переживание гениальности промысла Божия.

О грехах у него ни слова. Его солнечный ум понимает, что человек действительно испорчен миром. Но сквозь эти временные черты моцартианский миннический взор проникает с такой сакраментальной любовью, что становится ясно: никакой налёт зла не способен затронуть человека глубинного, который и перейдёт в вечность. Каждый из его друзей, несмотря на все недостатки, даже серенький глупый плутишка, даже жалкий лизоблюд-конформист, достоин моцартовского адажио, достоин великого реквиема. «Человек достоин!» — поёт Моцарт свой великий «аксиос». И этим утверждением человека в ранге восходящего божества достигается его победа над злом и смертью. ■

Вениамин БЕРЕСЛАВСКИЙ,
доктор богословия,
почётный председатель Независимой
ассоциации российских религиозных
писателей и философов,
специальный консультант Международной
ассоциации «Преподаватели за мир»
(неправительственная организация
при ООН, ЮНИСЕФ, ЮНЕСКО)

ТРАНСКРИПЦИЯ СЕГОДНЯ

42

Год назад этот фестиваль был назван «Московский вернисаж мировой транскриптиады». И для нынешнего это определение не утратило своей силы: Пятый Международный фестиваль «Фортепианная транскрипция: история и современность», прошедший в Москве (6–10 декабря 2012, Концертный зал ЦМШ «На Кисловке»), подтвердил серьёзный масштаб и высокую репутацию задуманного и воплощённого, заставив размышлять о проблемах сегодняшнего исполнительства.

Что есть транскрипция сегодня? Осознание произведения? Освоение чужого опыта или пропаганда лучших композиторских достижений предшественников и современников, что было так важно для Листа и его окружения? Или это создание «ударно-бисового» репертуара, что стало актуальным в период расцвета виртуозного романтического пианизма? А может — и то, и другое, и третье? Ведь главный критерий оценки — художественная самодостаточность и убедительность результата, жизнеспособность того нового, что возникает в итоге.

Как и всё в отечественной истории, **транскрипция имела свою непростую судьбу на наших концертных подмостках**. XX век (особенно после Второй мировой войны) «расправил плечи» и решил пересмотреть всё вокруг, в том числе, и репертуарные приоритеты. Ушли в прошлое времена романтических преувеличений, когда почти каждая программа в качестве обязательного элемента давала исполнителю возможность блеснуть жемчугом пассажей или роскошью октав. Пианизм примерил серьёзное лицо; неприятие «салонности» стало едва ли не девизом. «Старый» репертуар был критически (и часто неоправданно резко) ревизован, и транскрипции надолго и почти полностью исчезли из программ. Появились даже пианисты (в частности, С. Т. Рихтер), прокламировавшие полный отказ от таковых. Обеднение репертуара не заставило себя ждать. Пуристские настроения привели к тому, что одно время стало практически невозможно услышать даже такие шедевры, как листовский парафраз «Риголетто»

или замечательную, одобренную самим Чайковским, транскрипцию П. Пабста на темы «Евгения Онегина».

И, тем не менее, **время транскрипций пришло вновь, маятник качнулся в другую сторону**. Изменилось отношение к ним исполнителей. Примечательно, что Рихтер, ранее выступавший против транскрипций, в начале 1990-х годов представил весьма радикальные григговские обработки сонат Моцарта. Выяснилось, что под спудом транскрипторское искусство продолжало жить, творческий процесс в рамках этого жанра развивался не только вширь, но и вглубь: не просто сберегалось старое, но создавались новые обработки, и всё вместе составило к сегодняшнему дню огромный репертуарный массив. Особенно бросается в глаза появление в последние годы большого количества совершенно новых транскрипций, а также резко обострившийся интерес и к ним, и к малоизвестным и, в сущности, забытым работам из прошлого... Оставалось, как водится, немного (хотя, на поверку, не столь и малое!): чтобы появился просвещённый энтузиаст, взявший на себя бремя предметно обозначить тенденции времени и придать им форму общественно значимого художественного деяния.

Таким энтузиастом явился **Александр Меркулов** — профессор Московской консерватории, вдохновитель и организатор многих акций, связанных с явлением «транскрипция»: начиная с выпуска не известных ранее обработок (в издательствах «Дека-ВС» и «Музыка»), публикации статей в научных сборниках, просветительских обзоров звукозаписей



А. Меркулов

в эфире (в серии передач на радио «Орфей») — и заканчивая практическим воплощением замысла всех пяти фестивалей. И в организации, и в проведении Пятого фестиваля (равно как и предыдущих) всё оказалось продуманно: концерты отличались развёрнутыми уникальными программами, были призваны пианисты всех возрастных и творческих уровней, выполнена в необходимых случаях подготовка молодых музыкантов к выступлению, исполнение каждого сочинения предварялось словесным комментарием, обнаруживавшим широкую музыкальную и общегуманитарную эрудицию создателя фестивалей. Попробуйте приступить к реализации подобной идеи, и Вы поймёте, сколь веские у нас поводы для восхищения Александром Меркуловым!

Форма Пятого фестиваля оказалась идеально соответствующей замыслу: соединить в одной обойме неизвестное историческое — с неизвестным современным.

Первый же концерт, названный «**Концерт-открытие**», полностью оправдал своё название: он явил слушателям подлинные открытия в сфере транскрипторского искусства, оказавшись настоящим «парадом премьер» (это указывалось в подзаголовке фестиваля). Казалось, заглавный вечер вместил в себя всё мыслимое

и немислимое, начиная с неизвестных обработок старинных хоралов И.С. Баха и русских народных песен в транскрипции И. Ильина. Первая программа содержала и то, что было создано в «промежуточные» эпохи, и не знакомое нам (например, Бах в обработке Мошелеса; Шопен в транскрипции Лешетицкого; россыпи остроумных стилизаций А. Казеллы, С. Охса, Ф. Бузони в духе Скарлатти, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена, Брамса, Вагнера, Верди, И. Штрауса-сына, Р. Штрауса, Форе, Франка, Дебюсси). Завершилась программа только что выполненными транскрипторскими работами, впервые представленными на суд слушателей: Б. Печерского, О. Георгиевской, А. Дубова, А. Сергунина, Б. Бородина и др.

Программа заключительного (тоже двойного по протяжённости) концерта под титулом «**Неизвестное новое и неизвестное старое**» включала, в частности, «Итальянский концерт» Баха в аранжировке для двух роялей Г. Бауэра и также не исполнявшиеся у нас транскрипции шумановских песен, осуществлённые К. Рейнке; замечательные, хотя и необычайно сложные обработки метнеровских романсов, сделанные Б.А. Шацкесом; джазовые обработки классики.

Несомненными открытиями явились и два вечера, которые были посвящены, как теперь принято выражаться, «персоналиям» — В.П. Задерацкому и Б. Франкштейну.

Всеволод Петрович Задерацкий (1891–1953) — композитор и пианист, чья биография в полной мере отразила историю нашей страны со всеми её крутыми поворотами. Сейчас жизнеописание музыканта известно — оно имеется в Википедии, о нём написана книга [«Per aspera...», М., «Композитор», 2009 — прим. ред.]; можно смело говорить о неистощимости и непобедимости его человеческого и творческого духа. Издано немалое число его музыкальных опусов и литературные произведения. Державный запрет на выступления и на публикацию большинства его сочинений преследовал композитора и исполнителя всю его жизнь. Отсюда задержка с признанием транскрипций для фортепиано — это определённая грань его творчества, которая до сегодняшнего времени оставалась совершенно неведомой слушателям и тем, кто интересуется историей искусства. Транскрипций В.П. Задерацкого набралось на целый концерт. Причём почти все исполнялись впервые и составили по сути мировую премьеру. Именно в этой программе блеснул **Юрий Фаворин**, великолепно сыграв «Испанское каприччио» Римского-Корсакова в обработке Задерац-



Ю. Фаворин

кого — обработке пронзительно яркой, просто ослепительной. «Настоящее чудо по увлекательности и изобретательности и по инструментовке», — писал об оркестровом оригинале произведения один из современников его автора. Таким же чудом по фантазии, изобретательности, феноменальной виртуозности, по «фортепианной инструментовке» можно назвать и это огромное транскрипторское полотно, сразу поставившее его автора в ряды крупнейших транскрипторов XX века.

Были представлены в этой уникальной программе и сравнительно небольшие транскрипции-«бисовки», как скромно обозначил их сын музыканта, Всеволод Всеволодович Задерацкий. Это обработки романсов Чайковского, Кюи, Делиба и Глинки (особенно эффектной показалась «Попутная песня» в осовремененной урбанистической обработке).

Следствием этого удивительного концерта-открытия стало желание, чтобы все эти транскрипции были скорее изданы и вошли в концертный обиход пианистов. Несомненно, трижды прав был устроитель фестиваля, снабдив афишу и программки вечера подзаголовком «Новая планета в транскрипторской галактике».

Авторский вечер **Бориса Франкштейна** был и оригинален, и концептуально выстроен, однако из-за своей интеллектуальной перенасыщенности воспринимался как некая «вещь в себе».

Проект, названный автором «У станка», подразумевал, в частности, музыкальные отражения явлений, связанных с балетным станком (транскрипции музыки балетов «Стальной скок» Прокофьева и «Щелкунчик» Чайковского), с производственными станками (обработка симфонического эпизода «Завод» — «Музыка машин» — из неосуществлённого балета Мосолова «Сталь»), с писательским станком (пьеса «Маргарита за пишущей машинкой...»), с фортепианным «станком» (концертные переложения знаменитых фортепианных Упражнений Брамса) и т.д. В финальном номере концерта были изобретательно соединены Токката Прокофьева с «Заводом» Мосолова.

Транскрипторские работы Франкштейна, продемонстрированные им самим как пианистом вместе с **А. Кудряшовым** и **Ф. Амировым**, привлекли духом смелого экспериментаторства, «транскрипциями на сюжет» («Маргарита за...»), поисками новых произведений для обработки (образцы урбанистического музыкального конструктивизма в советской музыке 1920-х годов, оркестровые Вариации А. Веберна ор. 30), а по контрасту — строгим, целомудренно бережным отношением к музыкальной классике Чайковского. В дополнение к этому концерту Ф. Амиров в виде своеобразного «биса» поимпровизировал (чаще всего в авангардистском духе) на темы, предложенные слушателями, и погрузил зал в процесс непосредственного создания стилистически характерных транскрипторских эскизов.

Чрезвычайно важным моментом всей концепции фестиваля явилась последовательная «реинкарнация» славных имён давнего и недавнего прошлого. После В.П. Задерацкого назовем в первую очередь имя **Александра Львовича Йохелеса**. Для своего времени он был почти ренессансной фигурой. Вдумчивый и глубокий педагог, он активно концертировал в стране и за рубежом. Благодарная память автора статьи хранит воспоминания о его выступлениях, в которых разворачивались масштабные циклы: собрание всех клавирных концертов Баха (он не только солировал, но и дирижировал) или «Годы странствий» Листа... В жанре транскрипции масштаб его разностороннего дарования раскрылся в полную силу. Бетховенский ор. 106, транскрибированный для фортепиано с оркестром. Или «Песни об умерших детях» Малера, переложенные (и неоднократно исполненные с контральто Н. Розановой) для голоса с фортепиано. Одних только баховских сочинений, обработанных им, набиралось не на



Б. Франкштейн, А. Кудряшов, Ф. Амиров

одну программу (замечательно, что они наконец-то — и не без участия А. Меркулова — изданы в 2012 году). А ещё были Гендель, Брамс, Шуман, ор. 11 Рахманинова, воплощённый «двуручно» С. Ходосевичем.

Невозможно умолчать о некоторых принципиальных моментах истории, которые отразились в конкретном материале фестиваля. Возьмём, к примеру, транскрипции музыки Шумана. Прозвучали (в прочтении С. Арцибашева) два его романса: «В сияньи тёплых майских дней» и «Я не сержусь» в обработке К. Рейнеке. Не покажется ли странным этот выбор, когда рядом есть, скажем, Ференц Лист? Однако из энциклопедических комментариев А. Меркулова слушатели узнали: когда в 1848 году Шуман захотел услышать ряд своих песен в сугубо фортепианном звучании, он обратился с просьбой о создании обработок именно к Карлу Рейнеке. Показательно, что сам он, имея транскрипторский опыт, не взялся за осуществление этого замысла и не попросил об этом ни жену (Клара Шуман сделала свои обработки позже), ни Листа. Существует письмо Шумана к Рейнеке, где он отмечает, что вообще мало симпатизирует жанру фортепианных переложений песен и что листовские переложения кое в чём кажутся ему «крайне неприятными». «Однако в Ваших руках, дорогой Рейнеке,— продолжает Шуман,— я чувствую себя вполне хорошо... Вы только как бы перели-

ваете музыку в другой сосуд, при этом без перца и других приправ a la Liszt».

Весьма поучительным было в этом плане участие в одном из концертов пианистки М. Яхлаковой, сопоставившей в своём выступлении «Форель» Шуберта в транскрипциях Листа и Годовского, а также оригинал Этюда e-moll op. 25 Шопена и его транскрипцию, выполненную Годовским. Какие впечатляющие преобразования, какие свидетельства исторических перемен! (Этот номер программы блестяще представил **Отари Очхикидзе**).

По мере знакомства с миром транскрипций рождалась досада, выражаемая в словах: «Почему же мы этого до сих пор не знали?!». Однако одновременно нам становилось понятным, что музыканты-транскрипторы прошлых лет, как и наши современники, не только переключаются — но и создают новую музыкальную реальность!

Не станем утомлять читателя многими примерами — уже один может исчерпывающе показать, насколько прихотлива бывает фантазия транскриптора, какие возможности открывает транскрипторский жанр. Речь идёт о сочинении 2010 года (по сути, серии характерных транскрипций) современного немецкого композитора Петера Витриха «Юмористические вариации на тему Шумана «Весёлый крестьянин возвращается с работы» в различных стилях от Баха до Бартока». Здесь автору удаётся

далеко уйти от Шумана, увидев «прорастание» шумановского «зерна» в музыку от барокко до авангарда. В десяти интереснейших вариациях-стилизациях разворачиваются сюжеты, резонирующие стилям Баха, Моцарта, Шопена, Бартока и Куртага, Чайковского, Крейсера, Дебюсси — вплоть до отголосков блюза и бразильской самбы.

При этом современные неопиты являют завидную смелость, штурмуя любые творческие вершины и не тушуясь перед признанными авторитетами. Желаете новую транскрипцию «Весны священной»? Пожалуйста: **Алексей Сергунин** смело берётся за дело, восхищая зрелостью и мастерством. Перетранскрибировать Увертюру «Вильгельма Телля» Россини–Листа? Нет ничего проще: **Андрей Стукалов** принимается за работу, и «тени великих предков» совершенно не мешают ему достичь отличных результатов. Хотите услышать «Не пой, красавица, при мне...» или «У моего окна» в новых транскрипторских версиях? Блистательную виртуознейшую транскрипцию первого романса (в духе горювцевских обработок Листа) выполнил и сыграл **А. Дубов**, изысканную обработку второго осуществил и исполнил **С. Арцибашев**. И всё это показывалось на фестивальных вечерах впервые. Нельзя не сказать, что упомянутые пианисты — активные участники почти всех предыдущих фестивалей; нетрудно поэтому предположить, что постоянное соприкосновение с обработками маститых музыкантов во многом способствовало развитию их собственных транскрипторских дарований.

Перечисляемые примеры позволяют подойти к следующей грани фестивального процесса — расширению фортепианного репертуара и привлечению к нему исполнителей всех возрастов. Сначала цифры: **в четырёх концертах фестиваля прозвучало более 90 сочинений 32 авторов!** А количество задействованных исполнителей трудно поддается учёту — но очень важен спектр приглашённых. Воспримем серьёзно: играют, начиная с первоклашек — и кончая серьёзными фигурами пианизма, имеющими признание не только в нашей стране. Выступают, например, школьницы ЦМШ — воспитанницы М.В. Канделаки. Или выступают, в частности, первокурсники Московской консерватории **Владислав Бычковский** (проф. А.А. Писарев) и **Олег Землянский** (проф. А.Г. Севидов), исполняющие наполненное энергией, органное по духу переложение Итальянского концерта. Или, скажем, выступает **Юрий Фаворин**, выдающимся достоинствам которого

посвящено множество рецензий. Казалось бы — проходное и единственное исполнение той или иной пьесы, которая вполне могла бы быть сыграна с меньшим накалом. Но нет, музыкант всецело погружен в произведение (в данном случае — «Испанское каприччио» Римского-Корсакова–Задерацкого), представляет его с исключительной яркостью и пианистической свободой. Отдельно хотелось бы сказать о качествах звука у Фаворина, принадлежащего к тем редким представителям нашего пианизма, которые понимают важность звукового разнообразия и замечательно реализуют его; невольно вспоминаются вещи слова Э. Гилельса о том, что «удовольствие слушателя от музыки начинается с восприятия красоты звучания роаяля».

Несомненно к исполнительским «пикам» фестиваля следует отнести имя **Марины Белашук**. Её премьерное исполнение Фантазии Б. Бородина «Воспоминание об опере С.В. Рахманинова „Франческа да Римини“» — одно из самых сильных фестивальных впечатлений. Надо пояснить, что **Борис Бородин** из Екатеринбурга — ещё один человек, знающий о транскрипциях всё и даже более. Его перу принадлежит опубликованное в 2011 году (опять-таки не без помощи А. Меркулова) исследование по истории фортепианной транскрипции (см. «PianoForum» № 4 (8), 2011); им сочинено свыше 100 обработок, и его «Франческа» — капитальнейшее создание большого мастера, способное украсить выступление любого крупного артиста. Белашук исполнила это сложнейшее сочинение изумительно: с напряжённейшим драматизмом, захватывающим размахом и проникновенным лиризмом, а пианистически — с абсолютным совершенством. Не будет преувеличением сказать, что таким «сотворцам», как Бородин и Белашук, был бы рад сам Рахманинов.

Высокий пианистический класс (кроме упоминавшихся ранее исполнителей) продемонстрировали и совсем юные участники — **А. Остроумова, М. Чечулина, З. Айюб**, и взрослые — **А. Резник, О. Георгиевская, Н. Котлярова, Т. Чистякова, А. Крымская, Н. Волов, В. Жуков**.

Хорошо показали себя и фортепианные дуэты: **Ст. и Л. Бачковские, А. Скрипин и Н. Хабин**. Первый из упомянутых дуэтов показал премьеру обработок рахманиновских романсов, выполненных ученицей С.Е. Фейнберга С. Величко, ныне живущей в США, второй — транскрипции рахманиновских романсов, выполненные известным новосибирским пианистом И. Цыганковым.



М. Белашук

Следует особо отметить широту подхода организатора фестиваля к составлению программ, которые, наряду с утонченными и сложными решениями, включали обработки в духе салонных виртуозно-душеугодных «пустячков» начала XX века (А. Браже). Мы видим в программах обработки лёгкие, детские (при этом отнюдь не примитивные) и труднейшие (на пределе технических возможностей), переложения строгие и свободные, транскрипции конкретных сочинений и «транскрипции на стиль», транскрипции в жанре «фантазии на темы» и транскрипции в рамках вариаций на тему, транскрипции броские, ярко концертные и задуманные как педагогический репертуар (таково переложение для двух фортепиано Увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», выполненное всё тем же Б. Бородиным и впервые исполненное в самом конце фестивального марафона)...

Трудно отрицать, что сегодняшняя репертуарная афиша скорее огорчает, чем вселяет надежды. И чувство неловкости, несомненно, посещает пытливого слушателя, в сотый раз видящего в программах давно набившее оскомину! Не надо даже трудиться, чтобы увидеть, как скукожился многообразный прежде репертуар. Одни и те же произведения кочуют с афиши в афишу. Не говорим уж о концертах для фортепиано с оркестром — особенно Рахманинова! Появились патентованные спецы, играющие Второй и Третий! Есть даже радиостанция, транслирующая обяза-

тельный Второй концерт пять раз в неделю — причём непременно в исполнении иррационально любимого одного и того же пианиста.

Мы гордимся достижениями нашего пианизма, однако надо бы знать меру в самовосхвалениях — недостатки не всегда продолжение достоинств. Главная проблема сегодняшнего исполнительства — тотальная творческая несамостоятельность, почти демонстративный, чуть ли не декларативный конформизм и вторичность в комплектовании программ и в интерпретационных подходах, нежелание выходить за рамки общепринятого и тривиального, искать что-либо новое. Найдите разницу, сравнив 20-летних, 30-летних, 40-летних... Исключения, конечно, есть, но в принципе даже смена поколений не в силах сломать стереотип, и он торжествует.

Исполнительство всегда развивалось вслед за композиторским процессом. Композиторы-творцы создавали новый язык — исполнители несли его в жизнь. Но где создаётся сегодня новое для фортепиано? Чей композиторский опус порадовал пианистов и слушателей за последние два (три, пять, десять) лет?! А ведь подобные предложения от творцов несомненно есть. Вопрос в отсутствии любопытства и поисковой воли со стороны именно исполнителей. И вот что думает брюзжащий автор: не станет ли толчком для перемен именно вот это, столь сильно заявившее о себе в последнее время пристрастие к транскрибированию?

Вот лишь некоторые имена известных пианистов, которые посвятили в последние годы целые программы концертов и компакт-дисков разного рода транскрипциям: К. Катсарис, М.-А. Амлен, Ж.-И. Тибодэ, Ф. Кемпф, Л. Ховард, а из российских пианистов — А. Володось, В. Кулешов, К. Корниенко, К. Щербаков, А. Маликова, П. Нерсесьян, М. Петухов, А. Диев, В. Грязнов, дуэты И. Цыганков–Г. Пыстин, И. Силиванова–М. Пурыжинский. Нельзя не вспомнить здесь и крупные работы недавно ушедших из жизни московских транскрипторов — И.Л. Худолея, С.Г. Курсанова, А.П. Исаковой...

Можно предположить, что новое создаётся вот здесь, в жанре свободной, самобытной, художнической по конечному результату транскрипции. И силы сосредоточились здесь пресерьёзные — с одной (композиторской) и с другой (исполнительской) стороны. Устремим же свой взор в будущее с надеждой — быть может, именно отсюда забрезжит свет значительного творческого обновления современного репертуара и пианизма. ■

Александр ЦЕРЕТЕЛИ

ТАТЬЯНА ЧУДОВА: НОВЫЙ ОТТЕНОК ИЗВЕЧНОГО

48

Представляемые два произведения Татьяны Чудовой весьма контрастны, но связаны единым знаком «русского духа» интонационного поля автора. Первое сочинение — цикл небольших музыкальных зарисовок преимущественно на народные темы, второе — весьма виртуозное развёрнутое произведение. Их автор — лауреат множества престижных премий, педагог и музыкально-общественный деятель, создатель свыше 500 крупных сочинений в разных жанрах.

Славу композитора, способного предложить самые неординарные идеи и концепты, Татьяна Чудова снискала, не вливаясь в волну «созидательного нигилизма» авангарда. Её творчество прочно стоит на глубочайшем чувствовании и понимании традиций как предпосылки к свободному и сильному развитию, обновлению музыкального языка и модернизации техники письма. Русский этнический интонационный «полюс притяжения» определяет национальный «генотип» музыки автора. Её творчество в совокупности — яркое, самобытное явление в современном композиторском мире. Важную роль в понимании предлагаемых сегодня сочинений играет особый факт в биографии автора: в течение 10 лет Татьяна Чудова совершала фольклорные экспедиции в глубинки нашей страны, ею собрано более 1000 оригинальных, прежде не известных исследователям образцов народных песен самых различных жанров, часть из них легла в основу фортепианного цикла.

Проявление «русскости» музыкального языка Татьяны Чудовой несколько иное, чем у представленных ранее Владимира Кобекина и Кирилла Волкова (см. «PianoForum» № 4, 2012). «Инаковость» заключается в ярком жанровом качестве музыки, в максимальном приближении тематизма к стилизованному первоисточнику. Эта особенность создаёт удивительный «эффект присутствия» в необыкновенно красочных образных картинах. Так называемый «русский музыкальный архетип», по большому счёту, имеет две «отправных точки»: первая — это

церковно-христианские православные распевы (от архаичного демественного пения до стройных современных хоралов); вторая — формы повседневного музицирования, уходящие вглубь языческо-ведических тысячелетий и словно из родовой памяти прорывающиеся в творчество современных (и не только) композиторов. Творения Татьяны Чудовой расположены именно на втором векторе неисчерпаемого древнего источника. Однако о какой-либо реконструкции или вящей стилизации речь не идёт. Чудова — мастер, в совершенстве владеющий современными техниками композиторского письма.

В цикл «**Семь пьес в русском стиле**» автору удалось заложить почти весь комплекс форм народного бытования. Каждая пьеса — краткий символ, за которым стоит определённый пласт одной из сторон народной жизни. Почти все пьесы основаны на реальных фольклорных темах, которые в цикле сюрреалистически преломляются, создавая картины древнего жизненного уклада. Открывает цикл 17-тактовая миниатюра: «**Протяжная**». Её тематическая основа — песня «На речке, на озере белая берёза стояла». В диапазоне всего лишь кварты мелодическая линия, кажется, содержит самую квинтэссенцию эмоции протяжных песен (Пример 1). Здесь и монотонность повтора печальной, тоскливой попевки, и протяжённость выдержанных нот в партии левой руки, и цезуры крупных длительностей — всё складывается в континуальную бескрайность, полную ожидания, томления и грусти. Кроме того, в мелодии сохранён весьма характерный для народного пения принцип гукания — восходящий скачок голосом с переходом на фальцет (последняя нота в партии правой руки в приведённом примере). Подголоски в левой руке определяют меняющиеся сонорные оттенки повторяющейся мелодии. Для формирования непрерывного вектора эмоционального напряжения пьесы важно соблюдать авторские *crescendo* и *diminuendo* на выдержанных нотах, преодолевая угасающую природу фортепианного звука.



Восторгом, радостью и даже искристым смехом полна «Шуточная» — следующий номер цикла. Шуточная песня «Сидит зайка под сосёночкой» здесь предстаёт в инструментальном «виде», при этом не теряя своего весёлого, зажигающего глаза и вызывающего радостную улыбку образа. Если в песне такой эффект достигается шуточным текстом, пропеваемым на повторяющейся мелодии, то здесь всё решают подголосочные узоры, которые окружают главную попевку, меняя её «расцветку». В этой небольшой, весьма прихотливой форме есть черты и трёхчастности, и свободного развёртывания, и вариационности, но главное, она полна контрастов. Контрасты регистров, фактуры, темпов, штрихов, тональностей и даже характера самой темы, то уверенно и заносчиво шагающей, то звучащей легко и остро, — здесь главная характеристика. Кроме того, важно заметить два тональных «полюса»: тонический (F-dur) в начальном построении и доминантовый (45–74 такты). Это напряжение разрешается в суммирующей каденции завершения.

В тёмный мир знахарской ворожбы привлекает небольшой сонорный эскиз «Наговор». Будто бормотание магического заклинания или бурлящая вода с волшебным отваром всю пье-

су пронизывает биение восьмьюми трёх звуков: ля, си, до. Слово мерцание колдовского зелья, вспыхивая разными цветами, звучат выдержанные интервалы и аккорды, творящие мистическую атмосферу наговора.

Заражает неиссякаемой творческой фантазией «Плясовая». Почти всё произведение пронизывает одна и та же задорная и удалая попевка из шуточной песни «Недоросточек Ванечка», которая, непрерывно попадая в различные сонорные, ладовые, тональные «приключения», сохраняет свою свежесть и эмоциональный запал. Образ пьесы удивительно сочетает картину весёлой народной пляски с деликатностью и тонкостью выражения, не «материализуясь» полностью, но будто соблюдая условность жанра. Шесть вариаций мастерски сотканы в единую неделимую форму, при этом все вариации довольно контрастны, каждая из них несёт свой эмоциональный и колористический знак: например, вторая вариация (9–22 такты) целиком «стоит» на несколько гротесковых стаккато-пассажах в локрийском ладу в партии левой руки, и на этом «неуклюжем» фоне звучит главная тема, полная лёгкости и хрупкого изящества (Пример 2). Контраст выражен также и на

Пример № 1

Певуче

Пример № 2

Пример № 3

В темпе

Пример № 4

Allegro

Пример № 5. [Tempo I. Allegro]



уровне штрихов: акценты порою смещаются, наделяя образ ритмической живостью.

Пятый номер цикла — «**На масляницу**» — весьма яркая, эмоциональная и насыщенная пьеса, несмотря на свою миниатюрность. Её корни в старинной игровой масленичной традиции: молодые парни становились в ряд, напротив них в ряд становились девушки, и шуточными песнями начинали друг друга задирать, веселясь и упражняясь в остроумии. Тем не менее, сочинение — не иллюстрация этого обычая, а тонкая метафора, наполненная самыми разными красками. Главная тема полисемантическая. Она одновременно и призывная, и ожидающая, и широкая, и радостная, и по-старинному суровая. В ней так же, как и в первой пьесе цикла, сохранён принцип гукания, что придаёт теме ещё большую аутентичность. Череду контрастных образов прочно спаяна рондальной формой. При этом весь тематизм пьесы основан на главной теме-рефрене, эпизоды являются лишь ярко-образными разделами, порою кардинально контрастными. Здесь и игривость (I эпизод), и лёгкая меланхолия (II эпизод), и шуточная воинственность (III эпизод). Примечательно, что вся форма с рефренами и эпизодами образует, подобно семи масленичным дням, семь лаконичных, но очень картинных разделов.

«**Слава**» — следующая пьеса — буквально «светится» торжественностью, солнечностью и праздничностью. Её горделивый характер, резкие архаичные сонорные сочетания формируют образ древнего славения родных богов: «Славлены племена и роды потому, что славим Богов, никогда ничего не прося» («Велесова книга»: 5.6-1). Репризная (с вариативностью) трёхчастность формы пьесы идеально формирует цельность образа, полного чувства гордости, любви и сакрального восхищения. Оттеняющий декламационную статику крайних разделов колокольный срединный эпизод словно шагает в радостной процессии, призывая соединиться в праздничном и священном славлении.

Очаровательной миниатюрой-парафразом «**У меня ль во садочке**» оканчивается цикл. Од-

ноименная народная песня предстаёт здесь в довольно масштабном, хоть и игривом образе. Мелодия, в оригинале звучащая в рамках большой сексты, здесь вмещает в себя весь диапазон рояля от контроктавы до четвёртой, составляющие мотивов словно разбросаны по регистрам, создавая уникальный пример своего рода «русского пуантилизма». В пьесе высвобождаются заложенные в песне характеры шутливости и даже кокетства. В то же время, благодаря оригинальному фактурному решению, этот номер может стать весьма эффективным в концертном воплощении (Пример 3).

В целом весь цикл ориентирован на возможность исполнительского раскрытия артистизма, тонких звуковых начал и образно-колористической фантазии. Технически пьесы не сложны (хотя все без исключения весьма эффективны), поэтому могут обогатить репертуар не только сложившихся пианистов, но и обучающихся в колледжах и училищах. Кроме того, национальная ориентированность тематизма делает это современное произведение понятным и интересным для любого слушателя.

Следующее произведение Татьяны Чудовой, представляемое здесь, также ориентировано на эстраду, однако его глубина и масштаб, творческие и технические задачи ждут профессионала, ищущего способ поразить публику виртуозностью, экспрессией, энергией напряжения. Имя этого беспроектного сочинения — «**Концертная токката**». Само название уже «наэлектризовано» ожиданием чего-то заразительно-динамичного, конкурсно-бисового.

Форма токкаты традиционна — сложная трёхчастная, но решение каждой из частей, их язык точно определяют время создания — это наше время. Русский генотип проявляется и здесь, особенно в среднем разделе. Сонорная «печать» ошутима повсюду. Клокочущим в нижайшем регистре хроматическим *in itio* начинается пьеса. Будто из навьего мира постепенно материализуется довольно страшный и агрессивный потусторонний облик интонаций. Весь образ не является сразу, но будто осторожно выходит из сумрака басов и тишины (Пример 4). Вначале короткая ячейка

на 1 такт. Затем — 2 такта. В третий раз энергетический «квант» значительно мощнее и занимает уже 10 тактов, а после — 13. Более ярко интонационная пронзительность проявляется в пятом «кванте», занимающем уже 27 тактов. И здесь штриховыми акцентами на «мартеллятной» фактуре формируются краткие «колкие» тематические образования, сбивающие ритмическую остигательность и ещё большей остротой наполняющие образ, который будто насмешливо улыбаётся, «играя не по правилам». Однако и этот энергетический «импульс» оканчивается и вновь растворяется в тишине трёхтактовой паузы. Следующий обрамлённый паузами эпизод является центральным, самым значительным и продолжительным в первом разделе пьесы. Его энергетический посыл будто прорывается к длинной и гордой теме. Словно звезда, которую доставили с небес, она спускается широкими «пунктирными» шагами из третьей октавы в большую, ослепительным светом озаряя весь диапазон инструмента. Этот яркий эффект достигается мажорным окрасом темы, освещающим ледяные гребни бурлящего фактурного моря. Несмотря на довлеющий мажорный лад, тема своим характером довольно тверда и даже сурова. Последний эпизод первого раздела окончательно завоёвывает весь диапазон рояля, победно утверждая свой демонический образ. Кульминируя, он поэтапно спускается по регистрам. Однако внезапно на fortissimo далёким басом и кластером в четвёртой октаве вновь пронзает звуковое пространство. Средний раздел пьесы возникает из внезапного кластерного fortissimo.

Деление на такты исчезает, звучит широкая модальная мелодия, основа которой — краткие попевочные мотивы и длительные выдержанные ноты. Именно модальность в сочетании с лаконичными мотивами наделяют образ характерной «русскостью». Будто пение какого-то волшебного духового инструмента на вершине возвышенности разливается по «равнинам» фортепиано смелая и открытая импровизационная мелодия, заполняющая весь вибрирующий сонорный мир. Изгибы и повороты её непредсказуемы, живы и эмоциональны, как жива и эмоциональна одинокая импровизация. Политональная импровизация, сопровождаемая пассажами и аккордами, развивается, охватывая всё новые тона и порою весьма неожиданно меняя сонорные оттенки. Её экспрессия возрастает, и, как отражение, рождается новый голос, имитирующий основную мелодию. Хроматические пассажи также «раздваиваются» в своём зеркальном расхождении. Мелодический канон постепенно утрачивает «народную»

благозвучность и обретает диссонирующее септ-аккордовое напряжение, мотивы становятся восходящими, требовательными, ритмическая организация приобретает триольность — происходит мучительное перерождение образа, его сюрреалистическая трансформация в первоначальную токкатность. Интонационное и динамическое напряжение предельно усиливается, и срединный образ «взрывается» репризой, ещё более яростной и хлесткой в своих форшлаговых тиратах.

Третий раздел пьесы — это не формальная реприза, несмотря на возвращение прежнего образа. Здесь происходит окончательное оформление токкаты в её самом феерическом, экспрессивном, страстном, гипнотически-виртуозном «энергетическом» виде. Это тот эпизод, во время исполнения которого зал замирает в напряжённом и «азартном» внимании. Тема, своим гордым и светлым характером осветившая все регистры инструмента в первой части, здесь звучит в басу, обретая зловещий, фатальный образ. Её мрачный колокольный субконтрактантный удар вызывает смешение токкатной фактуры: мартеллято «сливается» в звонкие кластеры в высочайшем регистре, движение прерывается внезапными паузами и скоро прекращается совсем. Кажется, что эта динамическая и экспрессивная кульминация пьесы — и есть роковой итог, разрушение образа. Однако после «звенящей», наэлектризованной напряжением генеральной паузы вновь на fortissimo продолжается неистовое движение коды (Пример 5), динамика поэтапно снижается, и на двух piano в басу возвращается начальное построение, постепенно набирающее мощь. Раскачивающиеся «маятники» акцентированных аккордов вскоре охватывают весь диапазон, нагнетая напряжение в ожидании последней кульминации. Однако она не происходит, движение внезапно обрывается, и после паузы, как воспоминание, возникает срединный песенный образ, который приобретает ностальгический оттенок «хрустальной» чистоты. Оканчивается пьеса жёсткими, твёрдыми, будто скандирующими аккордами, объёмлющими весь сонорный диапазон инструмента.

При должном исполнении произведение это способно произвести фурор. Его место в программе очевидно: это яркое и эффектное завершение или последний бис. Сочинение уже «апробировано» различными исполнителями, и у него есть все шансы занять устойчивое место в репертуарных списках концертирующих пианистов. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

Ноты представленных произведений размещены на сайте <http://chudova.com/>

«ЛЮДОВИК XV» — ЛЕГЕНДАРНЫЙ РОЯЛЬ КОМПАНИИ «С. BECHSTEIN»

К 160-летию фирмы «С. Bechstein» создан эксклюзивный инструмент. «Золотой рояль напоминает о славной истории компании, тесно связанной с именами монархов и великих музыкантов, и символизирует новый блеск, в котором предстаёт наша марка сегодня, — говорит Карл Шульце, президент «С. Bechstein Pianofortefabrik AG». — Созданный по образцу уникального инструмента, который в своё время изготовил Карл Бехштейн по заказу британского королевского дома (двора Королевы Виктории), наш рояль стал итогом большой и серьёзной работы и данью уважения великому фортепианному Мастеру».

Изысканная позолота, филигранная резьба и элегантная роспись под Ватто затейливо украшают корпус инструмента. Но под историческим величием в стиле Людовика XV бьётся молодое сердце марки «С. Bechstein»: это салонный рояль, модель В 212 — современный шедевр звука и технического исполнения, отвечающий самым высоким требованиям профессионалов.

Более трёх лет специалисты компании трудились над золотым роялем, применяя высокие профессиональные навыки, которыми ныне владеют буквально единицы. Были отобраны, подготовлены и обработаны ценнейшие породы дерева. Выполненный из массивного ореха корпус украшен резьбой и позолотой. Краски для миниатюр были смешаны по специальной рецептуре и наносились слой за слоем.

Эксклюзивность — и в звуковых качествах инструмента: механизм рояля идеально сбалансирован, он чутко отзывается на каждое прикосновение, обладает неповторимым тембровым богатством, которым славятся бехштейновские инструменты.

Прежде, чем золотой рояль будет передан будущему владельцу, ему предстоят королевские гастролы. Для него откроют свои двери дворец Сан-Суси в Потсдаме и императорский Запретный город в Пекине: такая честь выпадает только истинным шедеврам, которые не подвержены веяниям изменчивой моды.



ПИАНИЗМ ГРИГОРИЯ ГИНЗБУРГА



Говорить о Гинзбурге-пианисте значит говорить о взаимоотношениях исполнителя с инструментом, в настоящем случае — роялем. С этого начать и этим кончить. Рискну сказать, что главное содержание искусства Гинзбурга определяется прежде, чем осуществляется исполнение какой-либо целой пьесы, — оно определяется в момент прикосновения пианиста к клавиатуре рояля. (Нелишней представляется аналогия с композиторской работой, масштаб которой нередко — может быть, как правило — определяется с первых тактов композиции: значительностью/незначительностью присущей данному композитору интонации.)

Здесь — основная трудность. Говорить о том, о чём принято говорить в таком случае — о «благородстве исполнительского туше», о «богатстве и тонкости звуковой палитры» и т.п., — занятие неблагодарное и бесполезное. XX век богат выдающимися и великими исполнителями, пианистами в том числе. И кого же из них не отличало собственное необыкновенное туше и богатство фортепианных красок? В случае с Гинзбургом надо говорить о другом: об утопически-прекрасном братстве исполнителя со своим инструментом. Взаимоотношения Гинзбурга с роялем приводят на ум слово «аристократизм». Но и аристократизм сам по себе —

встречается, бывает разным и, как всё на свете, в разных условиях выглядит по-разному, может восхищать и отталкивать. Аристократизм взаимоотношений Гинзбурга-пианиста с роялем прекрасен абсолютно. В нём — совмещение несовместимого: аристократизм, помноженный на братство, равенство и свободу. Отечеством Гинзбурга оказалась страна, пропустившая через себя большую утопию коммунизма. Соприкоснувшись с материальной действительностью, утопия сгнила и самоуничтожилась. Но в эстетической действительности — музыкальной в частности — утопия дала драгоценные плоды. Струна утопии ярко звучит в музыке Прокофьева, а также молодого Шостаковича (у которого Асафьев различает «светлый бег Олимпиад») и молодого Свиридова. Непреходящего значения художественная утопия осуществилась и во взаимоотношениях Гинзбурга с «врученным» ему инструментом. В этом он основательней многих и многих, неведомо, может быть, для самого себя, был сыном своей страны и своего времени.

Один штрих в связи с только что сказанным. Гинзбург ненавидел сталинское тоталитарное государство. Но возьмем запись b-moll'ного концерта Чайковского (Госоркестр, дирижер К. Иванов), выполненную через несколько лет после

окончания войны, в разорённой стране, охваченной репрессивными кампаниями. При неперменной для Гинзбурга взвешенной точности интонирования, звучание изнутри неудержимо наполняется торжественным звоном: двуединое целое исполнителя и инструмента, вопреки всему, не может не резонировать ноте торжества и надежды в самосознании страны, только что пережившей кульминацию своей биографии.

Идеальное братство Гинзбурга-исполнителя с инструментом определяет эстетику его искусства. Не приходится объяснять, что в разном репертуаре и в разные годы его инструмент звучит по-разному. Мы сказали об исполнении концерта Чайковского. А в близкой по времени записи сонат Баха (с Л. Коганом) у рояля — матово-спокойная неиссякаемая энергия самой земли, безусловно соответствующая искусству Баха. В двенадцати этюдах Шопена (op. 25) рояль Гинзбурга — род эоловой арфы, звучащей, согласно античному мифу, не искусством смертного человека, а дыханием бога. В исполнении оригинальных пьес, фантазий, парафраз, транскрипций Листа — «рояль» в собственном значении слова: королевский инструмент в неограниченном полномочии его ресурсов. И т.п. (Вообще, слушая записи Гинзбурга, наряду с пьесой и её исполнением, как самоценный, вдыхаешь аромат самого прикосновения к инструменту и аромат ответного звучания). Однако при всем разнообразии, налицо и неизменная музыкально-эстетическая доминанта. И эту-то доминанту нельзя понять, оценивая исполнителя самого по себе, вне его двуединства с инструментом. Потому что совершенство гинзбургского пианизма слито с совершенством самого инструмента — его любимого «Стейнвея», прежде всего, с его масштабным, сдержанным, неподатливым, точным и всепонимающим тоном. Такой «Стейнвей» ответил присущей Гинзбургу-художнику эстетике: всё, что снаружи, — «просто и трезво», а «жизнь, и слезы, и любовь» — всё внутри. Для Гинзбурга и речи не может быть о «концертном» преувеличении штриха, динамики, агогики, фразировки, самого исполнительского дыхания. Только внутреннее богатство палитры («Имеющий уши, да слышит»); всё соразмерно «верхней волей» и светится античным глубоким светом. Об этом особенно хочется говорить в связи с исполнением сочинений Бетховена — по контрасту к окружавшей Гинзбурга романтизации Бетховена в первой половине XX века.

Даже идеально соразмеренное, идеально выверенное по смысловому профилю интонирова-

ние каждого фактурного слоя растёт, кажется, из этики взаимоотношений с инструментом — из невозможности обойти вниманием, проявить нечуткость к какому-либо из фортепианных регистров в полноте индивидуальности его. Гинзбург много, едва ли не больше всех коллег-современников, исполнял русскую фортепианную классику XIX века (Большая соната Чайковского — среди его значительнейших работ), но никогда, с некоторой даже строгостью, не «заигрывал» с национальной природой этой музыки. Наоборот: взывал и ограничивал её, в свой черёд, большой европейской культурной традицией. И в этом случае налицо та же полномочная эстетическая логика инструмента: фортепианная речь должна быть сообразована с европейской культурной генетикой инструмента.

Что же такое пианизм Гинзбурга в истории (российского) фортепианного исполнительства в целом? Гинзбург представляется последним мастером классического рояля, инструмента, освящённого работой и именем Листа. Последним, а вместе с тем, если говорить о совершенстве самого художественного организма классического рояля, оживающего под пальцами исполнителя, — может быть, и вершинным его мастером. Замечательные исполнители новых поколений (условно: вышедшие на сцену в последней трети XX века) — мастера другого инструмента, после-классического рояля. В этих поколениях меняется даже типическая конституция рук пианиста: рука становится суше, сообразно росту ударного компонента в интонативном спектре фортепианного звука. Тогда как руки Гинзбурга принадлежали ещё классическому типу пианистических рук, одетых мышечной плотью (выделяясь своей гармонической красотой, сами по себе представляясь произведениями искусства). Гинзбург — последний пианист, во всяком случае, в России, принадлежащий классической фортепианной эпохе всецело. В лидерах следующего поколения, С. Рихтере и Э. Гилельсе (особенно «позднем»), уже различимы черты перехода. Их рояль, генетически, — уже не вполне рояль Листа, в нём прорастает будущее.

Григорий Гинзбург скончался далеко не старым, безвременно. По бытовым представлениям и меркам, он мог бы жить и трудиться ещё немало лет. Но нельзя исключить и того, что, подобно многим исторически значительным дарованиям, он умер тогда, когда исполнился срок искусству, в нём осуществившемуся. ■

Евгений ПЕКЕЛИС
(1939–2012)



«ARS LONGA» Татьяны НИКОЛАЕВОЙ

Она, безусловно, в пантеоне великих представителей мирового пианистического искусства второй половины XX века. Её имя хранится в памяти нашей как живое продление ушедшего времени, как один из творческих символов эпохи. Своим искусством она стремилась объять весь гигантский «каталог шедевров» — от барокко до современности. Репертуар, хранимый её памятью, ассоциировался с нотной библиотекой, воспроизводимой в совершенной интонационной подаче. Её высшее пианистическое мастерство, виртуозность и в принятом смысле, и в значении абсолютного постижения стилей, и выраженная в индивидуальном соотношении с воспроизводимым интонационным полем, отнесены памятью нашей к числу исторически значимых явлений мировой фортепианной культуры.



Николай ЛУГАНСКИЙ:
«ОНА ХОТЕЛА РАЗБУДИТЬ
В УЧЕНИКЕ ЕГО
СОБСТВЕННУЮ МУЗЫКУ»

— У Татьяны Петровны есть статья «Вся жизнь связана с этим классом», которая посвящена годам обучения у А.Б. Гольденвейзера. Это в какой-то степени похоже и на Ваш творческий путь, ведь Вы проучились в её классе почти все школьные и консерваторские годы.

— Да, я попал в её класс совсем ребёнком. Моя первая учительница, Татьяна Евгеньевна Кестнер, была близкой подругой Татьяны Петровны, они обе в прошлом учились в классе Александра Борисовича Гольденвейзера.

Помню, как однажды я пришёл домой к Татьяне Евгеньевне на занятие, было мне лет восемь, и там произошло моё знакомство с Татьяной Петровной Николаевой. Сначала я что-то сыграл, а потом сам попросил Татьяну Петровну исполнить органную Токкату и фугу ре-минор Баха. И она с удовольствием села и начала играть, играла она в итоге часа полтора, что было совершенно удивительно! Мне тогда казалось естественным, что великая пианистка са-

дится за инструмент и играет всё, что я попрошу. А для Татьяны Петровны это было просто огромным удовольствием.

— Когда Вы перешли в класс к Татьяне Петровне, ощутили ли разницу в педагогическом подходе?

— Не могу сказать, что почувствовал резкие перемены. Т.Е. Кестнер не занималась со мной так, как обычно занимаются с маленькими детьми: не ставила руки, аппликатуру...

— То есть настоящих подробных занятий с Татьяной Петровной не было?

— Бывали разные! Очень подробным было одно из первых занятий, посвящённое Седьмой сонате Бетховена. Конечно, у Т.П. просто не могло быть такого количества времени, чтобы проводить подобные уроки. Это в некотором роде неразрешимая проблема: концертирующий музыкант не может заниматься с учеником столько же времени, сколько он занимается сам. Кстати, Николаева была скорее исключением из этого правила. Она обладала какой-то немислимой энергетикой и феноменальным физическим здоровьем. В случае малейшего намёка на усталость она могла просто заснуть на 10 минут и проснуться свежей, бодрой и полной сил на многие будущие часы. Это, конечно, очень счастливое биологическое свойство.

— Как проходили сами занятия? Что-то вроде открытых уроков, как часто бывает в Московской консерватории, когда сидит полный класс студентов и не только студентов?

— Обычный график Т.П. был таков, что позаниматься она могла 2–3 раза в месяц. Когда занятия проходили в классе (нередко она занималась и дома), естественно, сидело много народу. Это действительно напоминало мастер-классы, к которым можно по-разному относиться — можно и скептически. Плюсы подобных занятий в том, что студент начинает чувствовать приближение к концертной жизни. Например, он знает: если он играет (даже в первый раз) некое сочинение, его никто не станет останавливать, он должен сыграть до конца, и это в каком-то смысле концертное исполнение. С одной стороны, это не подробное занятие, когда останавливаешься в каждом такте — «здесь виолочка, здесь аппликатуру поменять», а с другой стороны, — это приучало к невероятно ответственному, самостоятельному мышлению. Есть пианисты, которые лучше и подробнее занимаются самостоятельно или с педагогом, а на сцене те-



ряют многое из того, что приобрели в процессе занятий. Бывает и наоборот. Для Т.П. главным в жизни была исполнительская деятельность, на это она ориентировала и своих учеников. Тот опыт, который я приобрёл в её классе, невероятно важен для концертной жизни: ты с юности понимаешь, что надо жить в музыке на многие годы вперёд, а не для того, чтобы через две недели удачно сыграть экзамен.

Это касается и репертуара. Т.П. всегда двигала ученика к тому, чтобы играть как можно больше самой разной музыки. И делала она это, в первую очередь, для того, чтобы в дальнейшем человек был в состоянии сам подготовиться к новой концертной программе. Это ведь колоссальная проблема для огромного количества молодых исполнителей. До 23 лет они получают 2–3 занятия в неделю, а потом, оказавшись в «открытом плавании», не в состоянии выучить новую концертную программу. И конкурсы, кстати, на это негативно влияют: на конкурсах трудно играть новые пьесы, и желание расширять репертуар пропадает.

Т.П. постоянно хотела слушать музыку — и старую, и новую, и играть всё хотела. Я думаю, это было связано с её безумной любовью к музыке, с невероятно радостным взглядом и на музыку, и на жизнь. Она была и любознательной, и любопытной, и помнила людей: помнила, что играли и её, и не её ученики. Она просто обо-

жала музицировать! Мы, бывало, и с листа играли, и записи слушали, которые она постоянно привозила: для неё любая поездка за границу, в первую очередь (помимо собственно концертов, конечно), была возможностью купить пластинки, записи — те, которые невозможно было достать у нас. И, естественно, она старалась немедленно поделиться этим со всеми.

Для Т.П. живая музыка была важнее всего, поэтому никаких словесных принципов, никакой схемы или «школы» у неё не было. Есть прекрас-

ный момент, когда музыка — после какого-то формального выполнения неких обязанностей и правил — вдруг начинает дышать, жить... Этому трудно научить, это должно произрастать само, и для Т.П. это было очень важно: она могла к этому «подталкивать» ученика — с одной стороны, с другой. А показывала она, конечно, потрясающе!

— Вероятно, именно показ и был самым сильным методом воздействия на ученика?

— Конечно! Кстати, невероятно сложной задачей для ученика было сыграть то, что она не играла: у неё был богатейший репертуар! Пожалуй, из российских пианистов можно сравнить только с Рихтером. И если Т.П. садилась за рояль и показывала, было всегда слышно, что это произведение она играла. А сам показ был для ученика высочайшей планкой.

— Насколько сложно было учиться именно в таком, заданном ею ритме и со столь высоко поставленной планкой?

— Учиться — невероятно приятно! Т.П. — один самых светлых и позитивных людей, которых я когда-либо знал. Приятно было просто находиться в классе, настроение улучшалось, хотелось жить, играть... Научиться же было не так просто. У Т.П. никогда не было «школьного» подхода, когда количество постепенно перехо-

дит в качество, когда научиться значит решить сумму маленьких практических задач, а потом перейти к более сложным. Она могла намекнуть, что есть другие «двери», другие образы, миры... Некоторые технические трудности преодолеваются не «стучанием лбом в дверь», а именно через осознание других миров и образов. Мгновенного эффекта от подобного подхода ожидать нельзя — это длительный процесс, который может продолжаться и год, и пять, и десять лет.

— Какая атмосфера царила в её классе, как складывались взаимоотношения между учениками?

— Атмосфера была удивительно доброжелательная! Может быть, даже чересчур... Жёсткую критику в отношении учеников я слышал от Т.П. раза три-четыре за всю жизнь, и поводом к тому могло стать только равнодушие к музыке, к занятиям. А вообще, любое злословие пресекалось на корню. Если о каком-то пианисте говорилось недоброжелательно, Т.П. мгновенно уходила от разговора, «закрывала уши». Если же рассказывалось о чём-то замечательном, о том, как кто-то потрясающе сыграл, вот тогда ей было интересно.

— Татьяна Петровна готовила Вас к участию в разных конкурсах, в том числе, им. Баха в Лейпциге и им. Рахманинова в Москве. Как она относилась к конкурсам вообще?

— Для Т.П. как для Музыканта всё, что отличает конкурс от концерта, от нормальной музыкальной жизни, просто не существовало. Радость от музыки была для неё значительно важнее, нежели попытка «попасть в десятку». Сейчас это трудно себе представить, но любой результат конкурса воспринимался ею позитивно. Можно было видеть Т.П., которая поздравляет ученика с пятой премией: «Как замечательно! Как прекрасно!», и ученик просто ввиду её авторитета был обязан улыбаться. И дай Бог, если ученик этот через много лет понял, что она была права. Ведь представление, что заработавший три тысячи долларов в три раза счастливее того, кто заработал тысячу, — это сегодня просто национальная проблема, которая приобретает катастрофический характер. В музыке подобное представление просто калечит людей.

Я помню, как Т.П. активно настаивала, чтобы в программу на конкурс имени Рахманинова я поставил все этюды-картины, хотя играть нужно было только два. Я подготовил все, но самое замечательное, что в буклете конкурса этого не указали. Т.П. это нисколько не волновало.

С локальной точки зрения это было неправильно: пришлось учить программу в полтора раза больше необходимой. А теперь я понимаю: для моей будущей артистической жизни это было правильное решение.

— Играла ли она в классе свои собственные сочинения?

— На моей памяти такого не было. Помню, на каком-то вечере игралось её Трио для альты, флейты и фортепиано. Она была очень рада! Вместе с тем, я не помню, чтобы она хоть раз предложила кому-то поиграть её сочинения. Немыслимые интеллигентность и деликатность... А Т.П. ведь была талантливейшим композитором! Её композиторская активность, видимо, приходилась больше на 50-е–60-е годы, и тогда она играла своей музыки больше. У неё есть прекрасная запись Первого фортепианного концерта...

Я впервые исполнил сочинения Т.П. уже после её смерти: выучил несколько этюдов из цикла «24 этюда», цикла невысказанной трудности! Думаю о её Первом фортепианном концерте, надеюсь, что когда-нибудь сыграю.

— Вероятно, в годы собственно учёбы в классе Татьяны Петровны многое из того, что она давала ученикам, не до конца осознавалось. Как это осознаётся теперь?

— Я начал учиться у Т.П., можно сказать, ещё ребенком, мне не было 13 лет. В этом возрасте воспринимаешь мир совершенно естественным образом и не анализируешь, что хорошо, что плохо, как должно быть, а как не должно. Всё воспринималось совершенно естественно, как снег зимой, как сияющее солнце: почему Т.П. не копается в аппликатуру, почему у неё звучит замечательно, а у кого-то из учеников совсем не так, но она не дает никаких советов... Или, допустим, она возвращается с гастролей и в тот же вечер, вместо того, чтобы готовиться к следующему концерту, созывает учеников, они сидят у неё до полуночи, и это кажется нормальным. Значительно позже я начал задумываться...

Знаете, есть разные типы педагогики. Один — когда педагог настолько полон своей музыкой, что просто должен эту музыку вложить в душу ученику. А другой — когда педагог, интуитивно или сознательно, понимает, что надо в ученике разбудить его собственную музыку. Благодаря этому второму типу педагогики влияние Т.П. на учеников может продолжаться бесконечно, долгие годы после её смерти.



Галина ШИРИНСКАЯ:
«ОНА БЫЛА КАК БУДТО
С ДРУГОЙ ПЛАНЕТЫ...»

— Галина Сергеевна, Вы попали в класс Татьяны Петровны Николаевой после окончания Центральной музыкальной школы, когда поступили в Московскую консерваторию.

— В Центральной музыкальной школе я училась у Ильи Романовича Клячко, который в свое время являлся ассистентом Александра Борисовича Гольденвейзера и, в том числе, занимался с Татьяной Петровной. Но дело не только в этой преемственности. Я была послушной дочерью, а мой отец, Сергей Петрович Ширинский, был настроен категорически: он хотел, чтобы я поступала в консерваторию только к Татьяне Петровне Николаевой — такое она вызывала уважение в нашей семье и у всего Квартета имени Бетховена, в состав которого входил мой отец. Он и задал «генеральную линию»: «Будешь учиться только у Николаевой». Тогда я обратилась к Илье Романовичу, и он повёл меня к Татьяне Петровне. Это было в выпускном классе. Тогда, конечно, в умах царила романтическая школа Нейгауза, и я хотела (что естественно) и к Льву Николаевичу Наумову, и к Вере Васильевне Горностаевой. Но, тем не менее, я не

ослушалась отца, о чём совершенно не жалею. Потому что замечательные все, но Татьяна Петровна — уникальная! Абсолютно неординарная личность.

— А в чём, на Ваш взгляд, состояла эта неординарность? Все ученики Татьяны Петровны говорят о том, что она была невероятно располагающим к себе человеком, в то же время, умела держать дистанцию. Но никогда не была этаким «профессором», к которому страшно подойти.

— Конечно, нет! Очень трудно объяснить, что такое неординарность... Наверное, прежде всего, одарённость. Т.П. не была похожа ни на кого. Такая, в общем, одинокая глыба. Она не подходила ни под какие привычные мерки Педагога в нашем понимании, она в эти рамки абсолютно не вписывалась. Мне всегда казалось (и до сих пор кажется), что она была педагогом, как говорят, «постольку поскольку». Главное — она была крупнейшим Музыкантом и Личностью. И научить она могла именно через общение. Поэтому и речи о какой-то педагогической системе, «школе» быть не может (но это совершенно не в плохом смысле!). Например, рутинной работы, которая часто бывает, просто быть не могло: Т.П. была педагогом совершенно другого плана — вроде Гилельса, Рихтера. И это было совершенно бесценно!

Конечно, с Колей Луганским она, скорее всего, занималась более подробно, он ведь ещё совсем мальчиком был. А я училась у неё намного раньше, чем Коля или, например, Миша Петухов. Надо сказать, к ним обоим она питала особенно нежные чувства.

Когда я поступила к Т.П., в её в классе было 18 человек. И при этом — непрерывные гастроли. Поэтому, когда Т.П. оказывалась в Москве, к 9 утра (а иногда и раньше) она приходила в консерваторию, в 42-й класс, и занималась с нами до позднего вечера. Её дни были среда и пятница. Нам всем тоже надо было приходиться в класс, это входило в процесс обучения: мы друг друга слушали, а она часто обращалась к нам и просила высказывать свои соображения по поводу услышанного. То есть, она активно привлекала студентов к преподавательскому процессу. Это было очень интересно!

— Просила ли она в процессе занятий кого-то из сидящих в классе студентов аккомпанировать партию оркестра, если игрался концерт?

— Я такого не помню. Насчёт аккомпанемента могу сказать одно: с этим связано одно из самых больших потрясений в моей жизни. На пятом курсе консерватории мне (не помню сейчас, почему) потребовалось играть Второй концерт Шопена. Я его быстро повторила, так как играла ещё в школьные годы. Я считалась как бы «шопенисткой», воображение у меня по этому поводу было большое, амбиции тоже. Мне казалась, что я раскрою всем глаза, как надо играть Шопена. Т.П. села мне аккомпанировать, и мы сыграли концерт от начала до конца. Когда мы закончили, я встала потрясённая, обновлённая, с другим пониманием музыки. Т.П. умудрилась, ни слова не говоря, только тем, как она играла, и тем, как она меня вела за собой, показать, насколько концерт понятен, ясен по форме. Это, наверное, был один из её педагогических приемов.

— *Существует некий рубеж, когда человек оканчивает школу и поступает в консерваторию, где сталкивается с совершенно иной манерой преподавания. В Вашем случае педагоги были разные, но всё же «из одного гнезда». Что было общего, а что воспринималось совершенно по-другому?*

— Совершенно иным был режим занятий. С одной стороны, это было трудно, а с другой — свободно. Со мной вместе учились очень талантливые люди: Боря Франкштейн, Витя Полторацкий, Татьяна Кажеева — замечательная пианистка и талантливый композитор. Она перешла к Т.П. на третьем курсе. Мы с ней очень дружили, и я постоянно рассказывала про наш класс. И, перейдя в него, она как-то сказала мне: «Ты знаешь, я вздохнула полной грудью!». Вот такая у нас была свободная, творческая атмосфера. В классе Т.П. действительно можно было играть так, можно по-другому, можно совсем иначе. Т.П. никогда ничего не навязывала, она советовала.

Татьяна Петровна никогда не обижала своих учеников! Она всегда находила какие-то доброжелательные слова (может быть, в силу своей природной тактичности). И потом, она понимала, как это трудно — оценивать игру молодого человека и не спугнуть его намерений своей критикой.

Конечно, Т.П. совершенно не помогала в плане карьеры, ей просто было совершенно некогда этим заниматься... Но Т.П. очень хорошо относилась ко всем ученикам. И всё, что могла, она старалась для нас делать. Я никогда не принадлежала к числу тех, кто оставал-



ся у неё дома, проводил с ней много времени, между нами всегда была определённая дистанция. И так было до того момента, когда я окончила консерваторию. Потом мы стали гораздо ближе. Т.П., несмотря на свою занятость, пришла на мои дипломные экзамены по камерному ансамблю, по концертмейстерскому искусству. И в дальнейшем следила, как я развиваюсь. Она даже сама позвонила П. Серебрякову и говорила с ним о том, чтобы он взял меня в свой класс, в аспирантуру Ленинградской консерватории.

— *Все ученики отмечают необыкновенные нравственные и человеческие качества Татьяны Петровны.*

— Наш нравственный стержень — это основа того, что мы играем. Т.П. была, прежде всего, человеком очень честным, нравственно чистым, она никогда не входила в так называемые «кланы», совершенно не умела хитрить, интриговать. Она была как будто с другой планеты и какие-то вещи просто не понимала. И ей было, конечно, в этом смысле очень трудно...

Т.П. дала мне незыблемые основы: это чистота, строгость и чёткость музыкального языка, я бы даже сказала — самоотверженность, умение жертвовать поэтичностью в угоду образованию формы и мысли. При этом абсолютно уходит слащавость! В этой системе есть какие-то табу (это было и у Гольденвейзера, и у Т.П.). Она, как мне кажется, ненавидела сентиментальность. Мне, кстати, очень трудно воспринимать её как «ученицу Александра Борисовича». Да, конечно, это имело свой отпечаток, но всё же она была слишком самобытна! Вот, например, Башки-

ров — тоже ученик Гольденвейзера, но он совершенно другой. Вот и Т.П. — это просто какой-то метеорит! У меня она всегда вызывала восхищение, я всегда была изумлена тем, что она делала... Кстати, она была женщиной маленького роста, у неё были очень маленькие, крошечные ручки. Но я никогда не забуду тех моментов, когда она показывала за инструментом: эти маленькие ручки извлекали из рояля божественные звуки!

— *Были ли у Татьяны Петровны репертуарные предпочтения относительно того, что играли её ученики?*

— Она никогда ничего не навязывала и не запрещала. Она любила всю музыку на свете. Но всё же, она была в первую очередь «бахисткой», и основой, фундаментом её исполнительского искусства были Бах, Бетховен.

Она считала, что играть надо то, что нравится и что лучше получается. Ведь у каждого из нас есть определённая репертуарная ниша — то, что лучше удаётся. Более того, уже потом, после того как я окончила консерваторию, она мне говорила: «У тебя потрясающе получается ансамблевая игра! Занимайся этим всю жизнь, только не бросай!». Она считала, что если у человека есть свои индивидуальные особенности, их и надо развивать.

— *Когда Татьяна Петровна занималась, к примеру, Бахом, она отдавала предпочтение какой-либо редакции или уртексту?*

— Ну, во-первых, тогда не так уж моден был уртекст. А во-вторых, к выбору редакции она относилась очень спокойно. Я, например, помню, что приносила Баха в редакции Бартока. И она с большим интересом это воспринимала.

Вообще, что касается редакций, то конкретных предпочтений у неё не было. Очень широкий был взгляд на всё! Естественно, она не допускала безграмотности. На это влияло и её композиторское мышление. У нее было фантастическое чувство формы!

— *Вам посчастливилось быть знакомой с Шостаковичем, общаться с ним. Татьяна Петровна была очень дружна с Дмитрием Дмитриевичем ещё с тех времен, когда они познакомились на Конкурсе имени Баха в Лейпциге. Она является первой исполнительницей его цикла «24 прелюдии и фуги», который ей же и посвящён. В истории фортепианного исполнительства немного исполнителей, которые играют весь этот цикл...*

— Сейчас вообще не очень понятно, что такое Шостакович. А Т.П. это очень хорошо понимала. Она, например, играя 24 прелюдии и фуги в концертах, сопровождала их своими комментариями. Она также делала некоторые пометки в авторском тексте. Шостакович относился к этому очень благосклонно и с большим уважением, потому что она действительно была очень хорошим профессионалом в области композиции. И подобное отношение Шостаковича, конечно же, свидетельствует о высоком классе её композиторского дарования.

— *Как, на Ваш взгляд, композиторская ипостась Татьяны Петровны отразилась на её исполнительском творчестве?*

— Я думаю, эта сторона её творческой личности помогала ей быть крупной пианисткой. Когда у человека есть композиторские склонности и композиторское образование, это даёт очень ясное понимание музыкальных задач.

— *Расскажите, пожалуйста, о тех впечатлениях, которые Вы получили, слушая Татьяну Петровну на концертах.*

— Меня совершенно потрясло, как в последние годы она играла миниатюры Скрябина! Это навсегда осталось в моей памяти. Она их играла и в Ленинграде, и в Москве, в Большом зале консерватории. Конечно же, я слышала в её исполнении и Баха, и Бетховена, и Брамса, и Шостаковича. И, может быть, в силу этого я всегда воспринимала её именно как монументальную классическую пианистку. И вдруг, в последние годы, она открылась для меня как тончайший, я бы даже сказала — психологически изысканный музыкант. Концерт со скрябинскими миниатюрами в Большом зале был для меня просто открытием.

— *То есть, эти черты, на Ваш взгляд, проявились у неё именно в поздние годы?*

— Да, мне кажется, это особенность именно позднего творчества Т.П. Она как бы ушла в камерное звучание — это было очень красиво: она находила необычные краски... Мы всегда ценим Софроницкого как эталон, а это было совершенно другое. Я бы сказала, это было более лаконично. И эта её лаконичность фантастически привлекала!

— *Вам посчастливилось присутствовать на репетициях Татьяны Петровны с Квартетом имени Бетховена. Расскажите об этом.*



— Квартет берёт время и на репетициях старался минимально занять пианиста. А так как они очень давно играли с Николаевой, в их репертуаре были произведения, которые они исполняли с одной–двух репетиций. Это относилось и к Квintету Шостаковича. Как известно, во время первого исполнения этого Квintета за роялем был автор, и они достаточно долго играли именно таким составом. Когда Д. Д. стал меньше играть, они стали исполнять Квintет с Николаевой, а потом и с Львом Николаевичем Обориным, позже была и Мария Израилевна Гринберг...

Я думаю, что и в ансамблевом исполнительстве Т.П. помогало особое чувство формы. Она всё очень компактно выстраивала, не растекаясь в излишествах.

— Какое влияние Татьяна Петровна оказала на Вас как на педагога?

— Наверное, на меня повлияло её отношение: я всегда своим студентам стараюсь, прежде всего, объяснить — зачем и о чём.

Татьяна Петровна — настолько мощная личность, что не поддаться её влиянию было решительно невозможно. И я, конечно же, совершеннейший её «выкормыш». И это несмотря на то, что я, например, не помню, чтобы она мне что-либо навязывала, внушала, делала какие-то чисто методические указания... Нет, моменты общения с ней были настолько яркими, что навсегда остались в памяти. И постепенно, со временем, это выстроилось в си-

стему. Скажем, нельзя допускать грубое forte, нельзя не обращать внимания на указания, нельзя не думать о форме, нужно от начала до конца вести основную идею. Казалось бы, всё просто. Но, тем не менее, это азы профессии.

Вообще, чем больше времени проходит, тем более ценным становится для меня всё, что она говорила. Теперь уже я не устаю повторять своим ученикам: «Выбирай главное. Не играй все. Есть главное, есть неглавное. То, что неглавное,— играй потише». Вроде просто и банально... Но что за этим стоит! Ты выбираешь из всей огромной фортепианной фактуры основную линию и проводишь её от начала и до конца. Всё остальное служит этой основной мысли, находится у неё в подчинении, оно второстепенно.

— Наверное, именно поэтому её ученики говорят о том, что даже чисто технологические сложности переставали быть проблемой.

— Конечно! Была совершенно другая цель, и всё остальное находилось в её подчинении. Всё начинало само получаться, проблемы уходили. Самое страшное — заикнуться на какой-то проблеме. Если главное получается, то и остальное потом получится. И мне кажется, что в педагогике она исходила именно из этого принципа. Т.П. очень спокойно относилась к тому, что ты что-то не выучил. Если понимаешь, что ты играешь,— она это прощала, она понимала, что это потом доучится.

То, чему она учила, — это вещи какие-то просто непреложные: отношение к тексту, перевод в звучание всех указаний, авторская динамика — всё это было, как «Отче наш». Текст, форма, мысль — вот основные вещи.

— Как педагог, Татьяна Петровна на кафедре стояла как бы особняком. А как к ней тогда относились коллеги, был ли её исполнительский талант тогда оценен в полной мере?

— Думаю, да. Невероятный масштаб её личности осознавался многими уже тогда. Потом был период, когда её стали немножко забывать. А сейчас к её творчеству возрождается интерес.

В консерватории, конечно, понимали, что Татьяна Петровна — это крупнейшая Личность. Она, несомненно, была гениальна, и, наверное, именно этот эпитет подходит ей более всего. ■

**Беседовала
Ольга ГОРШЕНИНА**

КИТАЙСКИЙ АКЦЕНТ – 2

«Откуда дровишки?» Н. А. Некрасов



О российском фортепианном парке «немало песен сложено». Одна из первых публикаций на эту тему в «PianoФорум» была озаглавлена «Чем дальше в клавишный лес, тем больше дров». И это — горькая правда: с течением времени всё большее количество инструментов в музыкальных организациях приходит в негодность, а бюджеты всех уровней не позволяют восполнять потери должным образом. Определённый «прорыв» произошёл в начале XXI века, в 2004–2008, когда значительно активизировались государственные закупки пианино и роялей, да и частные покупатели оживились. Кризис 2008 года картину испортил. Вместе с тем, инструменты закупаются, и объёмы этих закупок (добавим позитива) растут. По данным российской таможни в 2012 году в Россию прибыли 799 роялей и 2044 пианино, всего — 2843 инструмента, что почти на 350 единиц больше, чем в 2011 году. Много это или мало? Судите сами: в одной лишь Москве — около 130 музыкальных школ и школ искусств. А сколько их в России? А ещё — музыкальные вузы, колледжи, училища, концертные залы всех мастей, театры, студии, общеобразовательные школы и детские сады. Список можно длить и длить, а между тем, прошедшие «таможенную очистку» инструменты предназначались отнюдь не только для музыкальных организаций, но и для частных клиентов (т.е. для музыкальных магазинов). Но, как говорится в известном фильме, «речь сейчас не о том». Какие именно пра-потомки детища Бартоломео Кристофори приходят в Россию, чем «прирастает» наш фортепианный парк и на чём будут учить восходящих звёзд отечественного пианизма?

Итак, 799 роялей и 2044 пианино. По количеству инструментов страны-экспортёры распределились следующим образом:

- Китай — 45%** (1.285 инструментов)
- Чехия — 25%** (714 инструментов)
- Индонезия — 11%** (321 инструмент)
- Германия — 10%** (284 инструмента)
- Япония — 7%** (188 инструментов)

Оставшиеся проценты приходятся на Австрию, Польшу, Азербайджан, Нидерланды, США, ОАЭ и Эстонию (страны даны в порядке убывания количества инструментов).

С точки зрения стоимости ввезённых инструментов пятёрка лидеров выглядит несколько иначе (что понятно, ибо цена китайской продукции отличается от цены немецкой «в разы»):

- Германия — 42%** (5.902.552 евро)
- Чехия — 22%** (3.065.740 евро)
- Китай — 16%** (2.308.242 евро)
- Япония — 14%** (2.010.601 евро)
- Индонезия — 4%** (608.830 евро)

Какие же марки РОЯЛЕЙ предпочитают в России? Впрочем, «предпочитают» не совсем уместный глагол, ибо зачастую та или иная музыкальная организация получает не то, что хочет, а то, что может поставить фирма, выигравшая тендер или аукцион. Переформулируем: **«покупают в России».**

- «W. Hoffmann» — 104
- «Yamaha» — 85
- «Bechstein» — 75
- «Boston» — 64
- «Weber» — 52
- «Hangzhou Goodway Piano» — 49
- «Falcone» — 48
- «Ritmuller» — 47
- «Steinway & Sons» — 45
- «Petrof» — 32
- «Kawai» — 31
- «Brodmann» — 18
- «Schimmel» — 16
- «Knabe» — 12
- «Irmmler» — 12
- «Pearl River» — 10
- «Gerh. Steinberg» — 9
- «Samick» — 5
- «Boesendorfer» — 5
- «Vogel», «Seiler», «Grottrian Steinweg», «Bohemia» — по 4
- «Estonia», «Bluethner» — по 2

А вот десятка лидеров по импорту в Россию ПИАНИНО.

- «Petrof» — 360
- «Yamaha» — 275
- «Falcone» — 260
- «Ritmuller» — 159
- «W. Hoffmann» — 150
- «Pearl River» — 133
- «Weber» — 108
- «Bechstein» — 105
- «Hangzhou Goodway Piano» — 81
- «Boston» — 69

Читатель, вероятно, удивится: каким же образом лидером среди стран-экспортёров (по количеству инструментов) стал Китай, если названия практически всех брендов звучат вполне по-европейски: «Ritmuller», «Irmmler», «Knabe», «Vogel»? Очень просто. **Европейское звучание названия — не всегда гарантия европейского звучания инструмента.**

Совершим небольшой экскурс в историю с географией. Марка «Weber» принадлежит южнокорейскому концерну «Young Chang», инструменты выпускаются по трём «линейкам», самая бюджетная из которых производится в Китае. «Ritmuller» — один из брендов китайской фабрики «Pearl River», к слову, одной из самых больших в мире: 125.000 инструментов в год. Родина пианино и роялей «Falcone» — китайская провинция Шаньдун, город Циндао (корпорация «Sejung»). «Gerh. Steinberg» — изделие фабрики, расположенной в той же провинции (город Яньтай, там же выпускается и марка «Gebr. Perzina»).

Бренд «Brodmann» призван напомнить об известном венском изготовителе фортепиано Йозефе Бродманне. В начале XIX века его мастерскую приобрел Йозеф Бёзендорфер и сделал там свои первые рояли. А в 2004 бывшие топ-менеджеры фирмы «Boesendorfer» основали новую компанию — «Brodmann». Под этим брендом выпускаются три линии инструментов: профессиональная (частично — европейские компоненты, например, струны «Roeslau» и молоточки «Abel»; китайская сборка), консерваторская (китайские детали, за исключением фильца; китайская сборка) и артистическая (частично made in China, затем — навивка струн и установка механики в Германии). «Knabe» (когда-то, в конце XIX века немецкий эмигрант Вильгельм Кнабе основал знаменитую в Балтиморе фортепианную фабрику) — продукт индонезийской фабрики корпорации «Samick».

«Irmeler» — это филиал фирмы «Bluethner». Серия «Studio» производится на фабрике в Китае, затем инструменты доставляются на фабрику в Германию — для установки молотков и технического контроля. Серия «Professional» (известная как «Irmeler Europe») — это немецкая сборка на основе полученных, в частности, с индонезийской фабрики концерна «Samick» структурных и акустических элементов.

Что касается фирмы «Yamaha», то её инструменты имеют, пожалуй, самое «международное происхождение». Помимо фабрик в Японии, имеются производства в Китае, Индонезии, Мексике...

Теперь, обогащённые знанием о том, какие крупные фирмы стоят за тем или иным брендом, обратимся вновь к статистике. **Вот как выглядит семёрка фирм-лидеров по импорту в Россию фортепиано (по количеству инструментов).**

C. Bechstein Pianofortefabrik

(бренды «Bechstein» и «W. Hoffmann») — 434 (15,3% от общего числа приобретенных инструментов)

Petrof

(бренды «Petrof» и «Weinbach») — 398 (13,9%)

Yamaha — 360 (12,7%)

Pearl River

(бренды «Pearl River» и «Ritmueller») — 349 (12,3%)

Seijung Corporation

(бренд «Falcone») — 308 (10,8%)

Steinway & Sons

(бренды «Steinway & Sons», «Boston») — 181 (6,4%)

Hangzhou Goodway Piano Co.

(бренды «Goodway», «Wisdom», «Chan&Sohn») — 130 (4,6%)

Для полноты картины приведём последнюю схему, учитывающую не количество поставлен-

ных инструментов, а их стоимость. Общая сумма, уплаченная по данным российской таможни за ввезённые инструменты, — 14.247.186 евро. Из них:

C. Bechstein Pianofortefabrik — 28%

Steinway & Sons — 25%

Petrof — 11%

Yamaha — 10,5%

Seijung Corporation — 2,9%

Цифры — хорошо. Радостно для изготовителей, которым мы и пожелаем дальнейших успехов на ниве фортепианостроения. Не даёт покоя один вопрос: на чём же всё-таки играть будем? Почти половина купленных в 2012 году инструментов — родом из Поднебесной. Смогут ли они перенести все тяготы российских реалий — многочасовые занятия в классах и дома, перепады климата и зачастую нерегулярный или полупрофессиональный уход? Будут ли они, подобно своим немецким и чешским собратьям, жить долго и счастливо? И мы обратились к тем, кто наблюдает жизнь инструментов «изнутри», — к фортепианным мастерам. Попросили поделиться впечатлениями об опыте общения с китайскими пианино и роялями. Предупредим читателя: в некоторых отзывах наши респонденты используют профессиональные термины, не всегда понятные тем, кто никогда не «препарировал» фортепиано. Но мы полагаем, что мнения фортепианных мастеров из разных регионов страны будут интересны не только непосредственным потребителям — пианистам, но и другим мастерам. Поэтому сохраняем все подробности, связанные с описанием конструкции и составных частей инструментов.

Редакция «PianoФорум» выражает искреннюю благодарность президенту Ассоциации фортепианных мастеров России Владимиру Карповичу Частных за неоценимую помощь в подготовке материала. ■

Марина БРОКАНОВА

Роман ПОПОХ, начальник инструментального отдела Саратовской консерватории

К сожалению, в последнее время музыкальные школы всё чаще покупают китайские пианино и рояли из-за низкой цены. Моё профессиональное мнение (как пианиста и настройщика): очень хороший внешний вид и очень плохое содержание. Плоский неинтересный звук, плохо

держат строй, низкое качество комплектующих. Подобного мнения придерживаются все музыканты и преподаватели, с которыми я работаю.

Сергей СТРУИН, Красноярский край

В нашем городе есть два инструмента «Ritmueller». Их приобрели детские дошкольные учреждения. Срок эксплуатации — всего два года, так что выводы об изменении их

качеств с течением времени пока делать рано. Сделаны красивенько, строй держат. Пластмассовые детали соединений частей корпуса считаю халтурой, они легко ломаются. Звук дежурный (но лучше, чем у советских с треснутыми деками).

Сергей ШУРОВ, Чебоксары

У меня в обслуживании — инструмент «Ritmueller», приобретённый в марте 2009 года. Качество сборки очень хорошее. Строй держит стабильно. Обладает плотным насыщенным тембром в басовом регистре. Очень хорошая сталь в дисканте.

Георгий НОВИКОВ, Саров

Увы, ничего хорошего сказать не могу. Первые год-два всё более или менее нормально, а потом начинаются проблемы. Сказываются, по всей видимости, плохая просушка древесины и плохое качество самой древесины, а также отсутствие компьютерного контроля за производством деталей (как на известных фортепианных фабриках). В целом, качество китайской фортепианной продукции пока далеко не на высоте.

Владимир ГУМЕН, Киев

Работал с роялями «Pearl River» и «Brodmann». Могу сделать вывод, что первый намного хуже, чем второй. Мне кажется, что из всего китайского «Brodmann» — лучшее.

Сергей МЕДВЕДЕВ, Москва

Работал с «Brodmann». Приобрели пробную партию: два рояля и два пианино. Инструменты отвратительные: корпуса разваливаются, механика вся пошла «винтом». Изготовители утверждают, что это не гарантийный случай, и ни за что не хотят отвечать. Хуже инструментов не видел.

Ярослав КОРОЛЁВ, Москва

Настраивал «Pearl River»: обычная балалайка с селумином и пластмассой. Вирбельбанк хороший, звук критически обычный.

«Brodmann» — инструмент классом выше. Знакомился с пианино и роялями на презентации в Киеве.

Владимир ВОРОБЬЁВ, Москва

У меня в обслуживании один «Brodmann». Небольшой, примерно 1,6 м. Строй быстро «разбегался». Общее впечатление не очень — не понравился».

Владимир КОНСТАНТИНОВ, Москва

Настраивал «Irmiler». Требуется много внимания. Реагирует на перепады влажности. Чувствуется экономия при изготовлении. После года эксплуатации — многочисленные «запядания», скорее всего, из-за ускоренного производства (не должным образом выдержан и подготовлен материал). Звук средненький. «Gebr. Perzina» — значительно лучше. При малых габаритах достаточно звучный, хотя непонятно, за счёт чего. Инструмент удивительно легкий, так что возникает сомнение, что рама чугунная. Детали минимизированы до такой степени, что нет места даже для шпильерлейстика. Лейстик с пупками выполняет параллельно его роль, что требует иных регулировок. Но в целом, когда всё работает, впечатление неплохое, перемежающееся с сомнениями и с затруднениями в прогнозе.

Владимир ФЁДОРОВ, Москва

Встречались «Falcone». В капсулях шультера быстро вылезают оси. Иногда отклеиваются накладки белых клавиш и полутонов. Возможно, это был единичный случай. По отзывам педагогов — гремучий инструмент без оттенков.

Александр СОКОЛОВ, Самара

С «Ritmueller» сталкивался, такой инструмент купили в одну из музыкальных школ. Звук — не очень, кроме того, не очень хорошо держит строй. Но заключение пока дать сложно. Вероятно, в своей ценовой категории это не самый худший инструмент. Например, в сравнении с «Weber»: эти инструменты у нас тоже продаются, но тут — слов нет, ужас: корпус разползается почти сразу.

С «Falcone» тоже имел дело: заказал один рояль к нам в Академию. В своей категории он неплох, на пианистов произвел приятное впечатление. Дизайн отличный. Не очень крепкий строй, но, возможно, это связано с особенностью нашего климата. Очень понравилось, что есть обратная связь: фабрика попросила описать пожелания и отреагировала достаточно быстро на отзыв.

Владимир ФИЛАТОВ, Иркутск

С 2008 года работаю с инструментами «Ritmueller» (рояли трёх размеров в школе искусств) и роялем «Falcone» (150 см, на дому). Кроме того, в декабре 2012 были поставлены пианино и рояли компании «Young Chang» производства КНР. Рояли «Ritmueller» очень устойчивы к малейшим колебаниям климата.

Постоянно приходится регулировать механику, на первых порах очень сильно «выкручивало» гаммерштили в разные стороны, вся регулировка пропадала. И это несмотря на то, что под роялями стоят большие ёмкости с водой. Далее: невозможно добиться унифицированных параметров для регулировки механики на протяжении всего звукоряда. Например, при одинаково выставленном штейнунге и друке клавиш получается совершенно разный нахдрук даже в соседних клавишах. Это говорит о некачественной древесине, из которой делается механика. Звучание несколько простоватое. Один из роялей обладал настолько глухим звуком, что пришлось пропитать ударную часть молоточков.

«Falcone» на фоне предыдущего выглядит вполне достойно. Более устойчив к колебаниям микроклимата, хорош в настройке. Регулировку приходится поправлять раз в 2 года — в максимально сухой период отопительного сезона.

Рояли «Weber» (150 и 158 см) произвели хорошее впечатление и по устойчивости строя и по звучанию, вполне достойному для учебных целей. Пианино хуже, преобладает сухой поверхностный тембр, в дисканте переходящий к стеклянному, хотя попадались экземпляры и с более насыщенным звучанием. Молотки заявлены как японские; очень твёрдые и требуют дополнительной интонировки, чтобы избавиться от этих недостатков. В целом, более устойчивы к колебаниям среды и в строе малые рояли до 170 см. Пианино менее удачны.

Не могу не сказать о двойном стандарте китайских производителей — один для Европы, Турции, возможно, Америки, а другой — для стран СНГ. Нам зачастую шлют из Поднебесной всякий хлам, чему способствует отсутствие отбора, проверки качества. Нужно отлаживать систему проверки качества поставляемых фортепиано.

Вячеслав МЕРШИН, Афины

Обслуживаю пианино «Pearl River» и «Ritmueller». Мнения об этих брендах разные. Инструменты «Pearl River», на мой взгляд, неудачные: плохо держат строй, некачественная сборка, некачественные материалы, частые дефекты басовых струн, грубая обработка штегов, очень быстрый износ клавиатуры, неприятное ощущение во время игры для пианиста (неровность, неприятное, очень лёгкое туше, дефекты репетиции, звук сильный, но неглубокий). Такой инструмент никому не посоветуешь купить. Другое дело «Ritmueller». За свои деньги они не так уж плохи. По качеству приближают-

ся к корейским «Samick» и «Young Chang». Аккуратная механика, ровная по ощущению, приятная клавиатура, неплохо собраны, хороший корпус, держат строй, но настройка очень неудобная и утомительная из-за чрезмерной жесткости колков. Главная отрицательная черта — звук: непродолжительный, неглубокий, а в дискантовом регистре слишком бедный (как удар по стеклу). Бывают неприятные призвуки. Механические ощущения во время игры тоже не самые благоприятные: неровность, нечуткость, отсутствие *pianissimo*. Но нельзя забывать, что эти рояли — одни из самых дешёвых.

Владимир КЛОПОВ, Алма-Ата

С «Pearl River» я познакомился лет 20 назад: это был очень неважный рояльчик 150 см. Пианино и рояли «Ritmueller» у нас появились лет 5 назад, были откровенно плохие: недосушенная древесина, туповатая механика, через полгода их все сильно «повело», механика разъехалась, пришлось всё устанавливать и регулировать заново. Но со временем китайцы кое-чему научились, и инструменты, что приходят в магазины сейчас, — гораздо лучше.

Недавно меня пригласили устанавливать и настраивать новенький «Ritmueller» (150 см) — неплохой рояль, сделан аккуратно, звук приличный, не хуже, чем у «Yamaha» того же класса. Трудно сказать, что с ним будет через год-другой, но пока он выглядит и звучит вполне на уровне. Так что за последние пять лет прогресс у китайцев налицо.

Владимир НЕСГОВОРОВ, Курган

У меня в обслуживании — два новых пианино «Ritmueller». Стоят в детском саду, исполнители довольны. Инструменты кажутся вполне добротными: всё сделано из дерева, никакой пластмассы. Настраиваются и регулируются хорошо. Серьёзных проблем с момента покупки не было. В общем, вполне добротная рабочая лошадка.

Виктор БОКАРЕВ, Уфа

Моё мнение о китайских инструментах — отрицательное, и вот почему. «Азиатский» звук не преодолеть никакими интонировками. Синтетические примеси в сукне (гарнировка клавиатуры, лиры, педального механизма пианино и т.д.) не позволяют нормально обслуживать инструмент. Требуется обязательная перегарнировка.

Низкое качество корпуса (в детском саду полник просто вывалился на третий год, не выдер-

жав ежедневной игровой нагрузкой). Материал корпуса — МДФ. Налицо непонимание производителями сути регулировки механики (угол наклона шпиллера, возможность выравнивания молоточков по хорам).

Не уточняя бренды, но развернутая картина будет выглядеть ещё печальнее.

Евгений КРИПАК, Ставрополь

В эксплуатации в музыкальных школах и училищах имеются следующие пианино китайского производства: «Weber», «Yamaha», «Falcone», «Ritmuller». За 2–3 года выявлено следующее. Пианино имеют высокочастотный, резкий, металлический тембр, особенно у инструментов до 120 см. У пианино выше 120–135 см тембр малой и большой октав (переход от баса к дисканту) хоть и выровнен по интонировке, но лишён по тембру низких и высоких частот, плохо окрашен этими частотами. Регулировка механики в норме, хотя у пианино разных производителей и даже у разных моделей одного производителя есть разница в технологии, и это пианисты ощущают при игре. Настройку эти пианино держат средне. В этих же учебных заведениях эксплуатируются новые пианино (2–3 года) производства Чехии и Германии, так что есть возможность сравнить. Из пианино вышеперечисленных производителей — от лучшего к худшему (точнее будет видно лет через 5–10): «Yamaha», «Falcone», «Ritmuller», «Weber».

Сергей ШВЫРОВ

На протяжении трёх лет мне приходилось обслуживать несколько инструментов «Falcone». Они показали себя с неплохой стороны: хорошо держат строй, удобная механика, яркий, объёмный звук. Пианисты особых пожеланий и замечаний не высказывали.

Владимир РЕЗВУХИН, Киров

К нам поступили 6 пианино «Falcone». Через два месяца из механики стали вылезать оси. Теперь мы раз в неделю заправляем их обратно. Строй держат неровно. Звук пианистам не нравится. С «Ritmuller» примерно та же история.

Галина КУРЕК, Красноярск

Считаю нецелесообразным покупать инструменты китайского производства.

Константин ИГНАТЬЕВ, Пермь

В сентябре 2012 года в нашу музыкальную школу пришли три инструмента «Ritmuller» —

два рояля и пианино. У пианино — пластиковые пупки и шпилеры (остальные детали стандартные). У роялей всё стандартное, но меня не устраивает качество струн (очень мягкие и быстро обминаются на аграфах и клангштабике). Вторая проблема — качество вибрельбанка (все струны настраиваются с щелчками). Третья проблема — некачественная демпферная проволока (её ведёт и изгибает при перепадах температуры и влажности), в результате всё время приходится креповать демпферы. Согласитесь, многовато претензий для новых инструментов. В паспортах заявлено, что это немецкое качество, но Китай есть Китай.

А. И. ТИМОФЕЕВ, Иркутская область

В центральной музыкальной школе есть один кабинетный «Ritmuller». По отзывам преподавателей, он отличается неравномерным тембром, дисканты звучат тускло, звук быстро затухает. Выразительные и тембральные возможности очень ограничены.

Евгений ПСАРЕВ, с. Шушенское

Обслуживаю 4 инструмента «Falcone». По сравнению с отечественными «балалайками» они прилично звучат, высокий уровень сборки. Инструменты очень тяжёлые: подозреваю, что используется много ДСП вместо дерева. Механика отретепетирована на достойном уровне. За три года обслуживания особых проблем не доставляли.

Александр ЯНОВСКИЙ, Москва

В течение трёх лет имею дело с кабинетным роялем «Ritter» (Китай). Внешний вид рояля, его клавиатуры и механики производят благоприятное первое впечатление. Акустические качества не выдерживают никакой критики. Звук «плоский», сухой, невыразительный, время звучания тонов даже в басовом регистре сильно укорочено. Ремонтировать пока не пришлось (интенсивность эксплуатации невелика).

Дополнительный факт. Мой коллега обслуживал одну школу, парк которой укомплектован, в основном, инструментами «Irmiler» китайского производства. После трёх лет работы он отказался от должности: инструменты стали «сыпаться» и требовать чрезмерных усилий по поддержанию их в рабочем состоянии.

«Немецкоподобные» названия инструментов (по причине бесспорного авторитета немецких фортепианостроителей), произведённых в Китае, — маркетинговая уловка, призванная вводить в заблуждение покупателей.



Скрипач Михаил ВАЙМАН сегодня преподаёт в Высшей музыкальной школе Кёльна, где блестяще представляет знаменитую педагогическую школу Давида Ойстраха. Наш журнал инициировал выступление М. Ваймана (в дуэте с супругой, пианисткой Диной Йоффе) в Архиповском музыкальном салоне на Большой Никитской (см. № 3, 2012). В 2006 году Михаил Вайман выпустил двойной CD с записью всех сочинений И.С. Баха для скрипки соло (DUX Recording Producers). Запись эту можно признать подлинным шедевром и с точки зрения исполнения, и с точки зрения звукорежиссуры. Композитор Леонид Гофман, чья музыка в исполнении Ваймана и Йоффе прозвучала в памятном апрельском концерте 2012 года, откликнулся на появление этой уникальной записи кратким эссе, посвящённым Иоганну Себастьяну Баху, которое мы представляем под заголовком

НЕ СОВСЕМ ФОРТЕПИАННАЯ РЕПЛИКА

Конечно, сказать про Баха «величайший полифонист» — это не только трюизм. Эта «визитная карточка» некорректна по нескольким причинам.

Во-первых, «величайший полифонист» — это не то, что отличает Баха от других великих мастеров. «И Бетховен, и Вагнер, и Малер, — разъясняет Филипп Гершкович (композитор, музыкаль-

ный мыслитель, ученик А. Берга и А. Веберна), — каждый великий мастер до и после Баха владеет контрапунктом на его (баховском) уровне...». (Выше которого подняться, конечно, невозможно: баховский уровень — абсолютный.)

Каковы же тогда его личные заслуги?

...Да, он знает всё, что касается музыкальной практики своего времени. Он — эксперт

по всем музыкальным проблемам: от педагогики до конструкции клавиатура, от технологии исполнительства до акустики зала. Он владеет практически всеми — от голоса до органа — инструментами. Конечно, он не создаёт новых жанров, направлений... Он бесконечно далёк от того, чтобы заниматься подобным «маркетингом». Бах — великий исследователь музыкальной природы. Он — человек искусства. Это значит: всё, что попадает в его руки, доводится до совершенства. Он исследует любое достойное внимания явление, критически рассматривает всё, чтобы создать свои совершенные образцы во всех существующих жанрах. Для Баха и григорианский хорал, и английские, французские сюиты, итальянский концерт — это повод к тому, чтобы показать, «как это должно быть на самом деле!». Он как бы говорит себе под нос: «идейка неплоха, но если исходить из неё, то целое должно бы выглядеть... вот как!». Все его концерты можно назвать итальянскими, в его время концерт — это итальянский жанр. Не надо только создавать путаницу, привнося сюда национальный вопрос. Дело не в национальных особенностях (это же ведь не фольклор). Как и наука, искусство имеет наднациональный характер, оно также имеет целью обретение некоей истины (истины художественной, когда речь идёт об искусстве).

Оставаясь сыном своего времени в том, что касается жанра и формы, он опережает эпоху в области гармонии. Вот в чём он действительно новатор! И здесь-то он смотрит чрезвычайно далеко. (Вспомним что-либо из его хроматических композиций, например, поразительно богатую в гармоническом отношении двадцать пятую из Гольдберг-вариаций.) С тем же усердием, с каким он не оставляет ни одного жанра, не подарив нам совершенный образец, Бах с исчерпывающей полнотой исследует язык. Наглядный пример — его сверхциклы двадцати четырёх прелюдий и фуг.

В чём заключается их идея (или целый комплекс идей)?

Оговорю, прежде всего, жанровый аспект. Его прелюдия и fuga — это двухчастный цикл, построенный на противопоставлении или (в других случаях) взаимопроникновении двух методов письма: полифонического (доминирующим принципом которого является мелодическая логика, а единицей мышления — нота) и гомофонно-гармонического (где элементом мышления является аккорд, а логика построения целого — последовательная цепь аккордов). Конечно, как и во всём, что он делал, присут-

ствует момент педагогический: Бах на изготовленных им примерах разъясняет нам, что такое искусство прелюдирования, что такое искусство фуги. (Не баховская ли заслуга в том, что Гете возведёт образцовость в категорию важнейшего эстетического принципа?)

Во-вторых (и это главное), «Бах был первым, — как говорил Ф. Гершкович, — *тональным додекафонистом*». Что это значит? Как это понимать?

В 24-х прелюдиях и фугах представлена вся палитра двуполой (как говорил Шёнберг), образованной от слияния пяти-шести ладов, мажоро-минорной системы. Не Бах придумал тональность, но реализованная Бахом температура определила весь путь развития тональной системы. Тональность стала развивающимся явлением. Она обогащалась, заимствуя гармоническое содержание из областей близких, а затем всё более отдалённых родственников, что — в конечном итоге — привело к тому, что расширенная тональность (по Шёнбергу), как некая всемирная империя, захватывает пространство всех двадцати четырёх. Развитие дойдёт до своего предела, «из двуполой мажоро-минорной системы образуется один *сверхпол*» (Шёнберг). Следующим этапом станет нетерцовая гармония. Но это будет уже у Шёнберга. А у Баха...

С уверенностью можно сказать, что музыка в современном понимании начинается от него. Он, в сущности, разработал тот язык, на котором будут говорить все последующие (вплоть до Шёнберга) поколения композиторов. Его концепция тональности станет основой для вагнеровских и шёнберговских инноваций.

В эпоху Венских классиков будут созданы фортепианные сочинения, не уступающие по значению баховским клавирным. Бесконечно высоки его органские сочинения; и, хотя и здесь его никто не превзошёл, всё же в этом жанре существует большая традиция и значительные имена.

Сольные скрипичные Сонаты и Партиты Баха стоят в истории музыки совершенно отдельно. У них совершенно особая, до предела заполненная ниша, в которой больше ничего поставить нельзя. Их сравнить не с чем.

Вот что пишет об этом Леопольд Ауэр: «Сонаты и партиты Баха, в отличие от сонат Корелли и Тартини, не зародились непосредственно из самой скрипки. Они не были её прямым детищем, а явились плодом чистого вдохновения, величайшего художественного замысла. Порой в них игнорируются относительно ограниченные возможности инструмента, а пото-

му они нередко требуют от скрипача разрешения сложнейших технических проблем».

Что ж, «разрешения сложнейших технических проблем» требуют не только скрипичные сочинения Баха. Действительно, создавая совершенные композиции, Бах не идёт на поводу у инструментальных штампов, полагая, что разрешать технические проблемы — это обязанность исполнителя. Но здесь возникает один вопрос, который было бы небезынтересно обсудить.

Как понимать, что такие великие мастера, как, например, Вагнер, Малер или Шёнберг, создали образцы оркестрового письма, в которых невозможно отделить композицию от оркестра (их музыка как будто рождена оркестром, и другими тембрами изложить её невозможно), а Бах создает свое «Музыкальное приношение» без указания, каким инструментам поручается исполнение?

Да, в «Музыкальном приношении» он — только композитор. «Чистый» (отделяющий себя от интерпретатора) композитор. Он как будто говорит нам: «мысль изложена; а то, что она не озвучена в тембрах — несущественно: не в тембрах дело, определить тембры — это задача не композитора, а интерпретатора». Но, с другой стороны, когда Бах пишет партитуру с указанием инструментов, его инструментальное мышление безукоризненно точно. Иначе мы могли бы без ущерба сыграть Чакону на рояле...

Бах вообще имеет обыкновение доверять интерпретатору. Уважая исполнителя, он отнюдь не перегружает партитуру авторскими ремарками. Многие ли исполнители заслуживают такого уважения?..

Всякое по-настоящему исполненное произведение должно вызывать ощущение подлинности, достоверности. Поэтому всех по-настоящему глубоких интерпретаторов можно назвать аутентистами. Послушайте, как Генрих Нейгауз буквально «реанимирует» Брамса! Мы воспринимаем эффект подлинности как реальное художественное впечатление — живой восторг от переживания авторской мысли.

К сожалению, в современном (и не только современном) исполнительстве трудно найти правильное понимание задач. Кто-то стремиться «выразить себя», забывая о композиции. Кто-то наоборот, «скрывая себя», стремится якобы воссоздать «объективную историческую истину» и вместо исполнения данной конкретной композиции играет «эпоху».

Но ведь художественная истина и истина историческая — это не одно и то же. Я очень сомне-

ваюсь, что новую музыку надо играть «по-новому», а старую «по-старинке». Легко скрыть своё непонимание формы, придав исполнению «архаические черты». Оправдание вроде: «я играю так, потому что так было принято» тоже не производит впечатления. Единственное, что мне кажется справедливым, это: «я играю так, потому что это — художественная истина». Музыка вообще не может быть ни старой, ни новой. Она или временная, или «всевременная». А исполнитель, поставивший свою целью «историческую реконструкцию», всё равно может донести до нас лишь то, что с его (современной) точки зрения кажется ему исторически достоверным. Смешно, когда кто-то хочет «создать антиквариат» (при том, что ни мы, ни он не видели оригинала...). В лучшем случае, он может сделать лишь «копию антиквариата», иначе говоря — подделку. Можно создать эффект старины, при том, что мы не знаем, был ли этот результат со стороны автора действительно желаемым. Ведь если бы этот результат удовлетворял музыкантов, никто не стал бы заниматься усовершенствованием инструментов, не изобретал бы новых.

«Если мы воспринимаем великое произведение прошлого как устарелое,— говорит Г. Нейгауз,— то нам попросту не хватает исторической перспективы (то есть культуры). Это печальный факт из нашей биографии, а не история данного произведения. Потому что для подлинно культурного человека 3–4 тысячелетия — до смешного короткий срок».

Играя Баха, мы, в сущности, постоянно вынуждены задаваться вопросом: оправдываем ли мы его доверие. Ощущение подлинности невозможно достичь внешними приёмами. Единственное, что нам в этом может помочь, — это гармонический слух и рафинированное чувство формы. Искусство — вещь в себе. Его невозможно объяснить словами, его невозможно объяснить через всё то, что находится вне самого искусства. Наоборот, это музыка может дать объяснение многому. Вероятно, поэтому она всегда актуальна. А музыка Баха — тем более. Он весь в будущем, если за три столетия до возникновения генетики он открыл, что в музыкальном организме всё строится одной единственной темой.

Его открытие: «всё из одного и по единому принципу». Разве это не философский, не мировоззренческий вывод?

Впрочем, давайте послушаем Баха так, как слышит его Михаил Вайман. ■

Леонид ГОФМАН

VIVE LA DIFFERENCE!

Несмотря на то, что в странах Европы о Международном женском дне мало кому известно, британский журнал «International Piano» в февральском номере опубликовал материалы круглого стола, посвящённого «труженицам фортепианного фронта». В нём приняли участие пять успешных представительниц профессии.

73



Имоджен КУПЕР (род. 1949) — ученица Жака Фаврие, Ивонн Леффебр, Альфреда Бренделя и Пауля Бадурь-Шкоды. Известна интерпретациями сочинений Шуберта и Шумана. Выступала с ведущими мировыми оркестрами. Долгое время сотрудничала с известным баритоном Вольфгангом Хольцмайром. Дискография — около 30 CD. Профессор Оксфордского университета. Продолжает сольную карьеру.



Норико ОГАВА (род. 1962) окончила Токийский музыкальный колледж и Джульярдскую школу, затем занималась у Бенджамина Каплана. Начало международной карьеры — III премия на Конкурсе в Лидсе. Концерты в лучших залах Европы и Америки, сотрудничество с композитором Тору Такэмицу, записи. Преподаёт в Гилдхоллской школе музыки и драмы в Лондоне.



Сьюзан ТОМС (род. 1954) — одна из самых известных британских пианисток. Первая женщина, которую допустили к преподаванию в кембриджском King's College (в 1972). Записи Томс получили множество престижных премий: Gramophone Award, Classic CD, Diapasons d'Or, Deutsche Schallplattenpreis. В течение 16 лет была участницей знаменитого «Флорестан-трио». В 2013 награждена Cobbett Medal за выдающиеся достижения в области камерной музыки. Автор нескольких книг.



Янина ФИАЛКОВСКА (род. 1951) училась в Монреале, Париже и Нью-Йорке. Лауреат Первого Международного конкурса пианистов Артура Рубинштейна (Тель-Авив, 1974), последний и стал главным наставником пианистки. Среди ярких моментов карьеры — исполнение всех Трансцендентных этюдов Листа в рамках мирового турне; премьера Третьего фортепианного концерта Ф. Листа; создание ансамбля «Piano Six» (существовал в 1993–2003, совершил 60 турне по Канаде). В 2002 пианистка перенесла тяжёлую операцию по удалению раковой опухоли на левой руке. В течение полутора лет выступала в Европе и Северной Америке, исполняя написанные для левой руки произведения — правой (в частности, Концерт Равеля). В 2004 вернулась к полноценной концертной деятельности, которую продолжает до сих пор.



Анджела ХЬЮИТТ (род. 1958) — победительница Международного конкурса им. И. С. Баха в Торонто. Записала все произведения Баха для клавира. Основательница музыкального фестиваля в Маджоне (Италия). Выступает в лучших залах мира, сотрудничает с лучшими оркестрами. В 2010 была названа «Музыкантом года» на Международной ярмарке музыкальной индустрии «MIDEM».

«Читающая нравоучения женщина сродни стоящей на задних лапах собаке: удивительно не то, что она этого не умеет, а то, что за это берётся». Это высказывание принадлежит одному из самых великих английских женоненавистников эпохи Просвещения, доктору Сэмюэлю Джонсону. А женщина, играющая на рояле? Она не просто умеет, зачастую умеет превосходно, и это не должно удивлять! Но если профессиональные качества на высоте, где найти объяснение пренебрежению, выдаваемому женщинам организаторами концертов и менеджерами звукозаписывающих компаний? Действительно ли существует разница между женской и мужской игрой?

Имоджен КУПЕР: Разница должна быть! Почему тогда организаторы концертов в случае отмены выступления пианисткой ищут на замену именно пианистку?

Анджела ХЬЮИТТ: Женщины определённее более выносливы! Одно время я выступала в составе ансамбля «Piano Six» — трое женщин и трое мужчин. Каждая репетиция демонстрировала одно и то же: представительницы «слабого пола» были готовы работать ещё и ещё, в то время как представители «сильного» — слабели на глазах.

Янина ФИАЛКОВСКА: Достаточно посидеть в жюри международного конкурса, послушать сотню пианистов, чтобы ощутить, что в большинстве своем конкурсанты показывают более высокий «силовой уровень», нежели конкурсантки. Бывают исключения, но в целом, если «среднестатистический» пианист играет длинный фрагмент с октавными пассажами на fortissimo, ему это в принципе легче, чем «среднестатистической» пианистке, и он достигает значительно более громкого, объёмного звучания. Это — одна из причин склонности женщин к репертуару эпох барокко и классики, к французским импрессионистам. Женщины обладают определённой деликатной чувствительностью в игре, которая ускользает от пианистов-мужчин. Но в моей памяти тут же всплывают образы Раду Лупу и Мюррея Перайи, обладающих этим качеством в полной мере. С другой стороны, есть композиторы, которых женщины особенно глубоко понимают, что отражается в их исполнении. Два самых ярких примера — Бах и Шуман.

Норико ОГАВА: Я тоже заметила, что некоторые пианисты наслаждаются исполнением акробатически-атлетического репертуара — например, транскрипциями Горовица. Меня подобный репертуар никогда не интересовал, и мне известны очень немногие пианистки, которые к нему прикасались. Я никогда не пытаюсь что-либо объяснить или извинить, апеллируя к своей гендерной принадлежности. Считаю, что я в прекрасной физической форме, я, конечно, не тяжелоатлет, но сил мне вполне хватает.

Сьюзан ТОМС: Не думаю, что существует прямая связь между физической силой, полом и звуком, извлекаемым на фортепиано. На звук влияет не гендерная принадлежность, а то, каким образом исполнители используют свои природные качества при звукоизвлечении. Я знаю огромное количество пианистов, которые демонстрируют невнятный, слабый звук, и огромное количество пианисток, которые, напротив, показывают удивительную мощь. Правда, члены моей семьи замечают, что когда к нам домой на урок приходят студенты-пианисты, им удаётся извлечь из моего рояля более мощный звук, нежели мне.

Есть ли особенные трудности, которые приходится преодолевать женщинам-пианисткам? Такие, о которых мужчины и не догадываются?

ФИАЛКОВСКА: Гардероб!

КУПЕР: Ночные «гладильные сессии» перед отъездом на гастроли. Или осознание того, что надо срочно заняться волосами. Ужас!

ХЬЮИТТ: Если серьёзно, то в наши дни, когда «имидж — всё», женщинам действительно приходится труднее, чем мужчинам. Несколько лет назад я подыскивала нового агента в Европе, и один из кандидатов поставил условие: «Нужно играть с другой причёской». Конечно, это возмутило меня! Вряд ли что-то подобное сказали бы, допустим, Альфреду Бренделю. Однако считается, что женщина-пианистка должна выглядеть сексуально, обладать роскошной шевелюрой и выходить на сцену такой свеженькой, будто только что из душа. Подобное представление вредит и самой женщине: после опубликования фотосессии в подобном имидже её трудно воспринимать как настоящего профессионала.

Это о промоутерах, продюсерах, импресарио. А Вы ощущали «гендерную дискриминацию» со стороны коллег-музыкантов?

ОГАВА: К счастью, очень редко. Как ни странно, я происхожу из страны, где 90% концертирующих пианистов — женщины. В нашей стране мальчиков реже убеждают продолжить музыкальное образование, заниматься музыкой — это «не мужской» путь. Молодые люди растут в рамках этого социального прессинга, а девушки спокойно занимаются и пробиваются на лучшие сцены. Они более амбициозны и впечатлительны. Я знаю, многие считают японских женщин покорными и мягкими, но это не так! Это очень сильные и решительные личности.

ФИАЛКОВСКА: Хорошие менеджеры всегда скрывают факты «гендерной дискриминации». Но у меня были несколько ярких случаев. Например, один критик в Монреале, который просто ненавидел женщин в принципе. Вообще, когда я начинала свою карьеру в 1970-х годах, многие импресарио считали, что публика предпочитает пианистов-мужчин. Сегодня подобная дискриминация практически исчезла.

КУПЕР: Кажется, что мужчины не в силах совладать с сильными женщинами и зачастую неосознанно используют язык общения, мягко «ставящий нас на место», — язык, который они не используют при общении с мужчинами. У меня периодически встречались подобные примеры, причём в самых разных уголках профессионального сообщества.

ХЬЮИТТ: В 1985 году я участвовала в Конкурсе имени Баха в Торонто. Один из членов жюри вычеркнул меня из своих списков ещё до того, как я сыграла заявленную в программе Сонату f-moll Брамса (об этом мне позже рассказал другой член жюри). Знаете, почему? Потому что, по его мнению, женщина в принципе не может играть Брамса. Или: я играла ноктюрны Шопена в рамках европейского турне, после чего один немецкий критик-женоненавистник вынес вердикт: «Женщина не в состоянии понять романтическую музыку, написанную мужчиной».

А как дирижёры, большинство из которых всё-таки мужчины, относятся к женщинам-солисткам? Так же, как к мужчинам, или по-другому?

КУПЕР: Обычно так же. За исключением русских дирижёров.

ХЬЮИТТ: У меня было два случая предвзятого отношения, и оба — с русскими дирижёрами, пытавшимися меня запугать. Самое интересное, что оба рассчитывали получить постоянный статус в оркестрах, с которыми я неоднократно выступала. Я сочла подобное поведение неприличным и пожаловалась менеджерам оркестров. Несмотря ни на что, с концертами я справилась...

ФИАЛКОВСКА: Молодые дирижёры порою пытались флиртовать, взрослые — доминировать. Но в целом, всё укладывается в стандартную схему отношений «мужчина — женщина». Теперь молодые дирижёры полагаются на меня: я достигла материнского среднего возраста!

ТОМС: Я никогда не играла под управлением женщины-дирижёра, но не скрою, переживала различные «психологические вибрации» при работе с дирижёрами-мужчинами. Однажды я испытала отчаяние: казалось, что дирижёр должен дать оркестру ряд рекомендаций, а он этого не делал. Времени оставалось мало, и я взяла на себя смелость обратиться к маэстро с просьбой высказать свои пожелания. Он саркастически улыбнулся, картинно передал мне дирижёрскую палочку и всё время, пока я общалась с оркестром, стоял неподвижно, устремив взгляд в потолок. После этого он всеми мыслимыми и немыслимыми способами старался усложнить мне жизнь. Может быть, потому что я нарушила этикет, может быть, потому что ущемила его эго или потому, что я — женщина. Или — всё вместе, не знаю.

ОГАВА: Один дирижёр доверительно сообщил мне, что значительно приятнее иметь дело с солистками: они лучше смотрятся на сцене, а работать с ними — одно удовольствие, ибо они не перечат, как мужчины. И вообще, солистки «приятнее в общении»...

Заметим, что «приятность» эта может иметь и обратную сторону. Известны истории о несостоявшихся ангажементах, причины которых — отказ пианистки от романтического вечера с дирижёром. Раз уж мы затронули сексуальную сторону вопроса, настало время спросить: как складывается семейная жизнь женщины-пианистки?

ФИАЛКОВСКА: Для молодых пианисток это проблема. До последнего времени женщинам удавалось добиться известности не раньше 50-летнего возраста, то есть возраста, когда рожать детей уже поздно. В почтенном офисе Сола Юрока менеджер сказал мне буквально следующее: «Ваша карьера — это постоянная борьба, если продержитесь лет до пятидесяти, тогда Вы станете звездой».

Как совместить карьеру и личное счастье: воспитывать детей и — давать концерты, гастролировать?

ФИАЛКОВСКА: Это может только «супер-женщина». Кстати, не могу представить себе мужчину, который воспитывает ребёнка (уже не говорю о вынашивании!), занимается на рояле и гастролирует. Немногим женщинам подобное удалось. Клара Шуман, Тереза Карреньо, Марта Аргерих, Алисия де Ларроча, Мария Жоао Пиреш и моя коллега Анджела Чен, которой помогает удивительный муж. Действительно, многие из нас не имеют детей, поскольку не могут совместить несовместимое.

ОГАВА: Это проблема, с которой сталкивается каждая пианистка. Я не вижу себя многодетной матерью. С тех пор, как я дебютировала в 1987, мои японские поклонники часто задают мне вопрос: собираетесь ли Вы замуж, когда у Вас появятся дети? (Поймите правильно, японцы задают подобные вопросы «без задней мысли», абсолютно невинно). Я не знаю, что ответить, ибо ни один японский пианист (или пианистка) не проводит столько времени в гастрольных путешествиях.

ТОМС: Я могла бы написать об этом целую книгу! В течение 10 лет я была матерью-одиночкой, пытаюсь соединить интенсивный профессиональный график и воспитание дочери. Ужасный стресс! А дочка спрашивала, почему бы мне не заняться чем-нибудь другим: стать библиотекарем или кондитером. Самый сложный аспект: концерты, как известно, проходят вечером. Я сменила множество нянь, поскольку ни одна из них не готова была оставаться до двух часов ночи (а иногда именно в это время приходится возвращаться с концерта из другого города). До сих пор с ужасом вспоминаю то время...

Вернёмся к пианизму: а как быть с маленькими ручками? Это не помеха?

ТОМС: У меня маленькие руки, и это ограничивает репертуар. Трудно играть Листа, Рахманинова, Чайковского, некоторые произведения Шопена и Брамса.

ХЬЮИТТ: Женщины с более чувствительными пальцами часто имеют преимущество в исполнении филигранных пассажей, например, в Фуге Cis-dur из первого тома «ХТК». Пианисты с большими руками часто уступают женщинам в подобного рода фактуре.

ОГАВА: Для японской женщины у меня очень большие руки. Я спокойно беру дециму. Мне кажется, самое главное, — как мы развиваем и используем свои руки. Мои технические недостатки не связаны с размером рук.

ФИАЛКОВСКА: Репертуар столь обширен, что каждый пианист может выбрать своё. Конечно, размер рук диктует предпочтения, но это относится как ко всем. Обладателю маленьких рук не стоит брать за Концерт B-dur Брамса, но — есть прекрасные интерпретации В. Ашкенази или Дж. Бахауэр, так что лучше не обобщать.

Какую отражает гендерная принадлежность на Вашей собственной игре? Вы чувствуете это?

КУПЕР: С одной стороны, нет, ведь я, прежде всего, музыкант. Если взглянуть более пристально, то — конечно, да, это важно. Я считаю, что на сцене ты представляешь из себя то же, что и в жизни. А женщины, на мой взгляд, обладают более широким взглядом на жизнь, обострённой интуицией и способностью почувствовать большее количество внутренних связей в различных явлениях.

Почему всё-таки женщин, снискавших международное признание и известность на фортепианном поприще, значительно меньше, чем мужчин?

ТОМС: Думаю, это связано, прежде всего, с семьёй. И ещё: общество не окончательно принимает тот факт, что женщине нужно развить свой пианистический талант. Многие коллеги-пианисты — прекрасные отцы, любящие своих детей. При этом им и в голову не приходит, что из-за ребёнка можно отказаться от концертов: ведь дома всегда сидят их жёны.

Перевод Полины КОТОВСКОЙ

Alink - Argerich Foundation*

Piano Competitions Worldwide



* founded November 1999

by Gustav Alink and Martha Argerich

www.alink-argerich.org

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue



ДУЭТНОЕ ДВИЖЕНИЕ ЮНЫХ

В цикле статей Игоря Тайманова на страницах «PianoФорум», посвящённых актуальным вопросам жизни фортепианного дуэта, освещён ряд фундаментальных проблем, имеющих принципиальное значение для судьбы жанра в современной России. Мне бы хотелось остановиться на той его сфере, которая связана с развитием детского дуэтного исполнительства и педагогики. Убеждать в важности данного аспекта, полагаю, никого не надо: без него в принципе невозможно говорить о будущем фортепианного ансамбля.

В последние годы здесь произошли разительные и, к счастью, позитивные перемены. В связи с изменением парадигмы начального музыкального образования (переходом от преимущественной направленности на подготовку будущих профессионалов к воспитанию просвещённых любителей музыки) наиболее передовая активная часть педагогического сообщества переключилась на новые формы работы. Процесс этот далеко не однолинеен, в нём немало видимых и невидимых препятствий. Но тенденция не подлежит сомнению. И дуэтная практика тут оказалась удивительно «к месту». Ибо она позволяет объединять усилия детей, не прибегая к излишней «накачке», неизбежной в индивидуальной работе. Демократический в своей основе дуэтный жанр способствует есте-

ственному привыканию ребенка к инструменту, прививает ему навыки слушания не только самого себя, но и партнёра, равно как и единого целостного звучания. Четырёхручный ансамбль воспитывает «чувство локтя» в самом прямом смысле слова. В общем, говорить о плюсах дуэтного исполнительства — «ломиться в открытую дверь». И речь, в конце концов, не об этом.

Главное — современный ребенок получает большее удовольствие от ансамблевой игры, нежели от игры сольной. Феномен сей нуждается в научном осмыслении, поскольку наличие его позволяет (при, естественно, качественной педагогической работе) оперативно решать и общепрофессиональные вопросы, и вполне успешно противостоять тем соблазнам, которые заполнили быт нынешнего юношества (компьютеры,

смартфоны и пр.). Эффективность дуэтного ансамбля проявляется вполне конкретно: только в Петербурге в последние годы возникло более десяти детских и юношеских конкурсов, в номинации коих входит фортепианный дуэт. Такая же ситуация и в ряде других городов. Питерское объединение фортепианных дуэтов, в руководство которого имеет честь входить автор этих строк, просто физически не может включить в свои концертные программы всех желающих в них участвовать, хотя в течение сезона таких концертов проходит свыше тридцати.

Вершина дуэтной «пирамиды» северной столицы — ежегодный **Международный конкурс детских фортепианных дуэтов им. Л. А. Брук «Брат и сестра»**. За 18 лет своего существования конкурс выработал определённые принципы, по которым определяются различные стороны его функционирования. Правила эти достаточно чёткие, критерии оценки — также, посему в соревновании принимают участие ансамбли, хорошо представляющие условия игры (в прямом и переносном смысле слова). Условия эти непростые, профессиональные требования по каждой из трёх возрастных групп соответствуют оптимальным уровням и рассчитаны на детей, претендующих на дальнейшую специализацию в фортепианном деле. Не упрощает ситуацию введение в программу обязательных пьес современных петербургских композиторов. Каждый год это разные сочинения, рассылаемые за два-три месяца до конкурса и требующие особого внимания и подготовки. Жюри (Игорь Тайманов — председатель, Вадим Биберган, Вадим Пальмов, Сергей Урываев, Раффи Харраджанян) состоит из специалистов, имеющих репутацию внимательных, доброжелательных и, в то же время, жёстких в отстаивании своих позиций. Так что играть на подобном конкурсе и престижно, и весьма сложно. Видимо, поэтому число конкурсантов не бывает слишком большим. В течение последних лет оно колеблется в районе 20–25 дуэтов.

Игорь Тайманов писал об этом соревновании на страницах «PianoForum» (см. № 4, 2011). Посему ограничимся вышесказанным и сообщим результаты последнего, 17-го конкурса «Брат и сестра» (2012). Выступило 20 ансамблей (6 — в младшей группе, 9 — в средней, 5 — в старшей) из России, Белоруссии, Украины, Израиля. Как всегда, широко были представлены российские регионы: помимо Санкт-Петербурга, это Астрахань, Вологда, Тюмень, Владимир, Киров, Липецк, Мурманск, Рязань. Исключительно перспективны победители в младшей группе —



Е. Сорокина, В. Фролов

астраханцы Денис Гончарук и Алина Хабибулина: одарённые от природы, они показали и незаурядные профессиональные качества (как в четырёхручном, так и в двухручном вариантах). Немногим уступили им вологодчане Игорь Буйнов и Елизавета Плакунова. Третьей премии удостоили тюменцев Марию Жильцову и Елизавету Орехову. Разнообразные программы продемонстрировали дуэты из средней группы, где первенствовали Валерия Рыжкова и Нина Малахова из петербургской Гатчины, вторую премию получили израильтяне Томер Квиатек и Еоадан Дворкин, третью — Любовь и Максим Яременко из украинского города Березань. Среди старших победителями стали превосходно подготовленные Анна Письмак и Яков Чучунов (Петербург), вторую премию завоевали петербуржцы Александра Пьянкова и Александр Амосенко, а третью — Анастасия Фролова и Полина Васильева из Апатит Мурманской области.

Характерная, исторически сложившаяся особенность петербургского конкурса — его вхождение в программу Международного музыкального фестиваля «Земля детей», организуемого Союзом композиторов Санкт-Петербурга при поддержке городского Комитета по культуре, Музыкального фонда и Филармонического общества северной столицы. Призовой фонд конкурса предоставляет Законодатель-



Л. Андреева, И. Кокина

ное собрание Петербурга. Несколько лет назад в число организаторов вошел Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, представители которого (первый проректор С. Гончаров, декан факультета музыки, профессор И. Аврамкова, доц. Н. Медведева и автор этих строк) вошли в Оргкомитет соревнования. На базе Герценовского университета проходит первый тур конкурса: в недавно отремонтированных, оснащённых новыми инструментами классах репетируют участники форума. Альянс государственных и общественных, административных, учебных и творческих институтов в данном случае в наилучшей степени соответствует реалиям сегодняшнего дня.

Существуют, однако, и иные возможности.

Эти возможности с блеском реализуют организаторы **Всероссийского открытого конкурса фортепианных дуэтов «За роялем вдвоём» имени А. Г. Бахчиева в Вологде**. На титульном листе его буклета — несколько учреждений разного характера и общественного «звучания»: от Министерства культуры РФ, Московской консерватории и Общенациональной ассоциации фортепианных дуэтов до Отдела культуры и исторического наследия местной администрации, Вологодской филармонии и городских музыкальных школ. Главную же роль, однако, играют не эти высокоуважаемые инстанции, а круп-

нейшее в области объединение бизнеса: «Клуб деловых людей». Его лидер — глава крупной строительной фирмы **Владимир Александрович Фролов** взял на себя функцию генерального спонсора конкурса. Этот удивительный человек оказался истинным наследником Мамонтова и Беляева. Он несёт основное бремя материальных затрат на проведение конкурса. Притом не просто выделяет ежегодно сотни тысяч рублей, а принимает самое активное участие на всех стадиях соревнования, вникает в его детали, присутствует на прослушиваниях. Единственное, чего он не делает, — никогда не вмешивается в работу жюри, даже если решения не совпадают с его личными ощущениями и представлениями. На четырёх конкурсах я наблюдал за ним и восхищался его работой, его отношением к людям. Общение с В. А. Фроловым рождает надежду на то, что у нашей страны всё-таки есть будущее, если в её пределах живут и трудятся такие «акулы» бизнеса.

Душой конкурса, его неизменным лидером с первых шагов остается **Елена Геннадьевна Сорокина**. И не только потому, что иного на форуме, носящем имя Александра Георгиевича Бахчиева, представить невозможно. Елена Геннадьевна не просто знает о фортепианном дуэте всё и даже более того. Она объединяет жюри, задавая тон. И тон этот всегда принципиален и благожелателен. «Земля слухом полнится» — эта поговорка полностью верна в отношении вологодского конкурса. Учителя, родители, дети знают, что их не просто приветят и ободрят, но обязательно услышат в любом мало-мальски достойном исполнении тот нюанс, который заслуживает одобрения и признания. Не случайно, почти все участники получают призы. Разумеется, есть премии, дипломы, но есть и грамоты и спецдипломы за лучшее исполнение того или иного сочинения. Каждый должен быть отмечен, когда речь идёт о детях. Таков девиз конкурса.

Специфика вологодского форума — в том, что в нём чередуются два вида конкурсов: по чётным годам — детский, с традиционным разделением на три группы, по нечётным — взрослый профессиональный (также три номинации: учащиеся училищ и колледжей, студенты и аспиранты вузов, концертные исполнители плюс особая номинация за лучшие сочинения и обработки для фортепианного дуэта). История форума доказала верность подобного построения: чисто участников стабильно в профессиональном конкурсе и неуклонно растёт — в детском. Вологда-2012 призвала под свои знамена 54 дуэта — цифра впечатляющая!



Д. Гончарук, А. Хабибулина



Д. и Т. Аракельяны

Стабильность конкурса гарантирует и стабильность жюри. Его состав в основе своей неизменен. В 2012 году в него входили вместе с председателем Еленой Сорокиной композиторы **Борис Печерский** и **Ефрем Подгайц**, заведующий фортепианным отделом местного колледжа **Валерий Писанко**, музыковеды **Людмила Осипова** и **Владимир Гуревич**. И, конечно, ведущие представители вологодского дуэтного сообщества, ученицы А.Г. Бахчиева, профессора Вологодского университета **Людмила Андреева** и **Ирина Кокина**. Активно действовал Оргкомитет, на долю которого, как обычно, выпал большой объём разного рода неотложных дела. Так, директор ДМШ им. В.П. Трифонова А.П. Розанова готовила помещения школы к наплыву гостей, доцент педуниверситета В.В. Кокин занимался подготовкой документов конкурса, приёмом и размещением членов жюри. Весь состав Оргкомитета в форсмажорном режиме сумел вовремя оформить протоколы и напечатать сотни дипломов для победителей и участников конкурса. В общем, при всех неизбежных «накладках» вологодский форум — пример дружной работы небольшого сплоченного коллектива единомышленников, способных «свернуть горы».

Итоги конкурса впечатляют. Шесть лауреатских пар — в младшей группе. Притом обладатели первой и одной из двух вторых пермий — те же, что и в питерском соревновании: астраханцы А. Хабибулина и Д. Гончарук и вологодчане И. Буйнов и Е. Плакунова. Ещё одну вторую премию получил дуэт из Саратова А. Курылина — А. Костромина. Третьи премии — у петрозаводчан В. Кобелевой и А. Никишиной, дуэтов

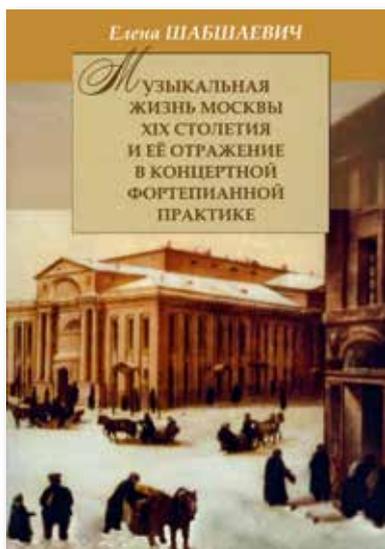
из Вологды (Д. Шабашев — К. Путина) и Череповца (С. Терехов — Д. Смирнова).

Победителями в средней группе стали нижегородцы Э. Иванова и П. Приставка. Следом за ними — дуэты из архангельской Няндомы (А. Лукина—А.Шалагина) и Вологды (М. Проничева—Г.Шадрин). Третьи премии — у москвичей В. Попова и Н. Амелина и представителей Смоленска Д. Лимонцева и А. Манукян. И, наконец, в старшей группе беспорными лидерами показали себя краснодарцы — братья Давид и Тигран Аракельяны и москвичи М. Бурцев и А. Джаватова. Вторых премий удостоены сестры Анастасия и Елизавета Постниковы (Вологда), А. Фролова и П. Васильева из города Апатиты (Мурманская область). Третьи премии — у О. Ауге и Л. Крестовой из Иванова и дуэта О. Кожекина—М.Курбаева (Смоленск). Список обладателей дипломов и спецпризов столь обширен, что в рамках одной статьи вряд ли возможно перечислить всех их. Главное — конкурс убедительно показал качественный рост дуэтного исполнительства в разных регионах России, что не может не радовать. Везде есть талантливые дети, везде есть талантливые педагоги, в ужасающих порой условиях работающие «по совести». Низкий поклон им.

Конечно, проблем в нашем дуэтном цехе — превеликое множество. Их надо решать совместно — как в рамках Общероссийской ассоциации и Санкт-Петербургского объединения фортепианных дуэтов — ныне ведущих дуэтных организаций страны, так и на местах, где куются будущие виртуозы фортепианно-ансамблевого жанра. ■

Владимир ГУРЕВИЧ

Фотографии предоставила Л. Андреева



КОНЦЕРТ КАК ЗЕРКАЛО ЭПОХИ

Елена ШАБШАЕВИЧ.
Музыкальная жизнь Москвы
XIX столетия и её отражение
в концертной фортепианной практике.
М., «Композитор», 2011 — 600 с., ил.

Музыковедение советского периода, в основном, рассматривало музыкальную, художественную жизнь той или иной эпохи (в том числе и даже в особенности — дореволюционной России) как фон, пейзаж, в котором разворачивались биографии великих творцов, главных персонажей учебников и монографий. Живой художественный процесс часто подгонялся под предустановленные схемы, философские и общественно-политические доктрины. Что касается материальных аспектов искусства, за «ритуальными» разговорами о тяжёлой судьбе художника в капиталистической (до этого — в крепостной) России не стояло реального знания о правовых и экономических основах музыкальной жизни, о её конкретных формах.

Книга Елены Шабшаевич — настоящий прорыв в понимании и осмыслении заявленной темы. Значительный отрезок русской музыкальной истории, важнейший её этап — XIX век — исследуется в неразрывном единстве художественного и социального. «Принципиальной установкой автора является позиционирование концертно-музыкальной деятельности как части социальной практики. Поэтому сквозь призму концертной сферы получают осознание такие важные сферы жизни социума, как благотворительность, формирование и ломка гендерных стереотипов. Экономическая составляющая концертов признана значимой их ха-

рактеристикой, достойной серьёзного изучения. Анализируются такие важные финансовые категории, как баланс доходов и расходов организатора концерта (затраты на аренду зала, различные налоги, гонорары исполнителей, цены на билеты), вопросы рекламы (включая косвенную, от фортепианных фабрик) и распространения билетов. Поднята (также впервые в нашей науке) тема становления антрепренёрства в сфере инструментальной музыки.

Тема книги заставила автора насколько возможно углубиться и в разделы законодательства Российской империи, относящиеся к публичным зрелищам (Устав о предупреждении и пресечении преступлений), а также многочисленные подзаконные акты...».

В сущности, перед нами исследование, адресованное не только практическим музыкантам, музыковедам, музыкальным критикам, концертным менеджерам, — но и московедам, юристам, экономистам, финансистам, политологам и т.д.

Первая глава издания рассматривает московское концертное пространство XIX века. В фокусе внимания — календарь, топография и типология концертов, механизмы их организации, правовое поле, в котором они существовали, проблемы благотворительности. Помимо частных проблем, изучается и сам феномен московской культуры (московский локус), существенные особенности московского концертного пространства как отражение жизни, судьбы, психологии города. Вторая глава повествует о пианистах и пианистках (впервые проблемы эмансипации исследуются сквозь призму фортепианного искусства), гастролёрах, «доморощенных артистах» и вундеркиндах. И, конечно, о концертах, которые они давали, и публике, которая их слушала. Третья глава — рассказ о московских салонах, кружках, клубах и собраниях. В четвёртой (к ней мы ещё вернёмся) под микроскопом оказывается жёсткая и бескомпромиссная, напоминающая войны нынешней постиндустриальной эры, конкуренция между двумя субъектами музыкального рынка. Наконец, пятая глава — своего рода летопись фортепианных концертов (клавирабендов и камерных вечеров) московских учебных заведений.

При всей ясной социально-исторической направленности, книга Е. Шабшаевич — это не только процессы и тенденции, но и люди. Одни герои повествования впервые появляются в качестве персон музыкальной истории, деятельность других исследуется гораздо полнее и многосто-

роннее, освобождается от шлейфа предрассудков и одномерных оценок. Среди этих последних — пианист, дирижёр, музыкальный менеджер и продюсер, глава Московского филармонического общества **Пётр Адамович Шостаковский**. Четвёртая глава книги исследует продолжавшееся несколько десятилетий соперничество двух крупнейших концертно-музыкальных институций — **Русского музыкального общества и Московского филармонического общества**.

Фактология книги не просто обширна; не возможно и представить, сколько зёрен будущих исследований в ней содержится. И, конечно, фундаментом труда стали многочисленные документы, хранящиеся в крупнейших российских архивах и библиотеках.

Многие страницы книги вызывают живые и острые ассоциации с нашей сегодняшней жизнью. Описывая рекламные приёмы (нет, приёмы!) антрепренёров и продюсеров, автор то и дело употребляет принятые сегодня понятия контрпропаганды или product placement (дословно — размещение продукции; один из видов скрытой рекламы). Поразительно схожи ажиотаж и беззастенчивая эксплуатация вундеркиндов конца XIX и конца XX—начала XXI веков. А уж главы о законах и подзаконных актах, регламентировавших частную инициативу и деятельность организаций, читаешь с иронией: сегодня, как и в те прекрасные времена, частная инициатива (в том числе, в области искусства) страдает от непрозрачных законов, предоставляющих чиновникам обширные права трактовать их (законы) по своему усмотрению.

Презентация книги прошла 21 февраля в Музее-квартире А.Б. Гольденвейзера (отделе ВМОМК имени М.И. Глинки). ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

«Для москвичей XIX века посещение концертов было недешёвым удовольствием.

В первое десятилетие цена билета на хорошие места составляла 2–3 рубля; перед войной 1812 года — уже 3–5 рублей; с 1818-го, в связи с расстройством финансовой системы страны после войны и обесцениванием ассигнаций, вплоть до середины 1830-х годов отмечается резкий взлёт цен: 10–15 рублей. Соответственно росли цены и на дешёвые места. Цены на концерт в Благородное собрание: 10 рублей в зал и 5 рублей на хоры. После денежной реформы Е. Ф. Канкрин 1839–43 годов, когда серебряный рубль объявили базовой монетной единицей и установили его твердый курс по от-

ношению к ассигнациям, цены несколько упали и стабилизировались на этом уровне на протяжении всей второй половины XIX столетия. Знаменитый переход на золотой червонец, осуществлённый С. Ю. Витте в 1898 году, не отразился на ценах на товары и услуги. Билеты в привилегированные ложи в театр могли стоить до 30 рублей, за места в первых рядах партера следовало заплатить от 3 до 5 рублей, в бельэтаже — 1–3 рубля, а на галёрке всего 30–60 копеек. В концертных залах обычно места стоили от одного до трёх-пяти рублей. Летние концерты были значительно дешевле: за вход в Сокольничий круг надо было заплатить 50 коп., в павильон — от 50 коп. до 1 руб. 50 коп.

Для сравнения: в 1803 году хлеб стоил 6 коп. фунт; в 1839 году — 9 коп. фунт, в 1902 — 3 коп. «Интеллектуальная продукция» была намного дороже: книги — 2–3 руб. за штуку, годовая подписка на «Московские новости» — 7 руб. на простой бумаге, 9 руб. — на белой. Билет первого класса из Москвы до Петербурга стоил 16 руб., а в сидячем вагоне — 6 руб. 40 коп. Билет на трамвай — 5–7 коп. Поездка внутри города на извозчике — 20 коп.».

«Важной частью впечатления от концерта пианиста являлся рояль, на котором он играл. Согласно исследователям отечественного фортепианостроения, в Москве в конце XVIII — первой половине XIX века работало 35 мастеров (вдвое меньше, чем в Петербурге), подавляющее число которых были иностранного происхождения; регулярно поставлялись инструменты из-за границы. (...)

Начиная с 1830-х годов сведения об инструментах концертантов понемногу просачиваются в печать. (...) В 1850-е годы можно назвать несколько больше фортепианных фирм, которые предпочитали пианисты в концертах. Тимофей Шпаковский играл на роялях Эберга и Штюцваге (1857). Карл Веле — на рояле венского мастера Бёзендорфера (1859), Генри Герц — естественно, на рояле своей фирмы, привезённом из Парижа (1859). 1860-е годы прошли под знаком «Беккера» (Антон и Николай Рубинштейны, Иосиф Венявский). В 1870-х с Беккером сотрудничали Венявский, Зограф, Гартвигсон, Доманевский. С беккеровскими инструментами соперничали набравшие популярность рояли Бехштейна (Главач, Тиманова, Контский, Есипова, Фриденталь, Лангер, Пабст) и Шрёдера (Вивьен, Тиманова, Брассен). «Бехштейн», который одним из первых оценил Лист, а впоследствии любили многие знаменитые пиани-

сты, был очень хорош, но дорог. После концерта 3 апреля 1879 года в Большом театре с участием оркестра под управлением Н. А. Римского-Корсакова, где на «Бехштейне» играл П. А. Шостаковский, рояль был выкуплен поклонниками артиста и подарен своему кумиру. (...)

Некоторые рецензенты обращали на звучащий в концерте инструмент пристальное внимание и даже порой разбирались в отличиях одной марки от другой. Многие артисты экспериментировали с фирмой рояля, и это не оставалось незамеченным. Сравнивая игру Гофмана в 5-м симфоническом собрании МО ИРМО в декабре 1896 года с его же прошлогодним выступлением, критик заметил, что «внешняя звуковая красота была меньше», и связал это во многом с тем, что пианист в этот раз играл на рояле Беккера, а не Бехштейна.

«Вслед за появлением в Москве сольных концертов в 1830-х годах возникли и **клавирабены**. (...) Первым пианистом, давшим в Москве концерт фортепианной музыки, был импровизатор Теодор Штейн (1833), но поскольку он был в юном возрасте, и большую часть программы составляли импровизации, это ещё нельзя считать настоящим клавирабеном. Леопольд фон Мейер, гастролировавший в 1838 году, по-настоящему открыл этот вид концерта для москвичей. За ним в следующем сезоне последовали Адольф Гензелт и Сигизмунд Тальберг, а затем и все остальные. Девятилетний Антон Рубинштейн, летом 1839 года выступивший в первом публичном концерте в воксале Петровского парка, также играл в нём один. Приверженцем сольного концерта он останется на всю жизнь. Так что Лист, который вообще являлся первопроходцем в области клавирабена, приехав в Москву в 1843-м, уже не воспринимался в этом плане как новатор.

Во второй трети XIX века концерты, состоящие исключительно из фортепианной музыки, по-прежнему оставались редкими. Пианисты предпочитали участие оркестра — для того, чтобы вначале сыграть Концерт или концертную пьесу с оркестром; затем уже следовали сольные номера. (...) Настоящий взрыв клавирабенов отмечается в Москве в 1882 и 1883 годах. Потом их количество стабилизируется. Приезжие пианисты, как правило, давали один концерт с оркестром, один без оркестра, а также участвовали в одном камерном и одном-двух сборных концертах.

(...) Структура концерта, состоящего только из фортепианной музыки, складывалась по двум основным направлениям. Первое — по-

дражание «большому» концерту. В таком случае произведения шли по контрасту, а роль увертюры и финала играли какие-либо крупные виртуозные сочинения. Так, например, строил свои программы Лист. Вот образец подобного типа программы в московской практике. Концерт Алисы Рейнсгаген 20 января 1893 года в зале Синодального училища: 1-е отделение. Бетховен. Соната ор. 109. Бах—Лист. Прелюдия и fuga a-moll. Шуберт. Экспромт ор. 142 B-dur. Рубинштейн. Этюд C-dur. 2-е отделение. А. Голлендер. Сарабанда и гавот. Падеревский. Менуэт ор. 14. Мошковский. Вальс ор. 34. Шуман. Романс ор. 25. Брамс. Скерцо ор. 4. Чайковской. Тема с вариациями. Лист. «Сон любви», «Кампанелла».

Второй принцип построения — исторический. К нему часто примешивалось также разделение «западноевропейская — русская музыка». Интересно, что при этом всё равно оставались рудиментарные признаки увертюры и/или финала.

Например, концерт 26 октября 1892 года Софии Познанской: Бетховен. Соната ор. 57. Шопен. Три прелюдии, Экспромт Ges-dur, Баллада F-dur, Вальс As-dur. Шуман. «Крейслериана». Падеревский. Тема с вариациями. Шопен—Лист. «Польская песнь». Рубинштейн. Ноктюрн Ges-dur, Каприс Es-dur».

«Сознательно отказалась от сольной карьеры **Розина Яковлевна Бесси-Левина** (1880—1976) — одна из самых талантливых и любимых сафоновских учениц. Во время учёбы она публично играла чрезвычайно много, особенной ей удавался Шопен. Окончив с золотой медалью в 1898 году консерваторию, она вышла замуж за выдающегося пианиста Иосифа Аркадьевича Левина и с этого времени выступала только в дуэте с мужем, в партии второго фортепиано, и была ассистентом мужа в педагогическом классе. Этого самоограничения она придерживалась до смерти Иосифа Левина в 1944 году. После 1944 года Розина Левина стала преемницей своего мужа в знаменитой Джульярдской школе, и в последующие годы из класса Левиной вышел целый ряд крупных пианистов, самым известным из которых стал Ван Клиберн. В поздние годы Розина Левина иногда выступала и с концертами, а также осуществила ряд записей. В январе 1963 года, в возрасте 82 лет, она дебютировала с Нью-Йоркским Филармоническим оркестром под руководством Л. Бернштейна, сыграв Первый фортепианный концерт Шопена — тот самый, который исполняла в 1898 году на выпускном экзамене в консерватории».



ФОРТЕПИАННАЯ АТЛАНТИДА

Лиля Зелихман. Моисей Хальфин.
Страницы жизни в документах.
Статьи. Воспоминания.
Посвящается 150-летию
Санкт-Петербургской консерватории.
«КультИнформПресс», 2012.— 600 с., ил.

Как же учили нас наши учителя?
 Как же они продолжают нас учить?
Григорий Соколов

Наверное, каждый музыкант-исполнитель на протяжении всей жизни не раз задаёт себе эти вопросы, и, очевидно, что чем старше мы становимся, тем сильнее ощущаем непрекращающийся диалог с самым важным в нашей жизни учителем, тем острее потребность сохранить эту связь и реализовать её в чём-то земном, материальном, опубликованном.

Изданная известным пианистом, профессором Санкт-Петербургской консерватории **Сергеем Мальцевым**, который выступил её редактором-составителем, книга «Лиля Зелихман. Моисей Хальфин. Страницы жизни в документах, статьи, воспоминания» поражает величиим замысла, органично выстроенным историческим контекстом эпохи, в котором воссоздан жизненный и творческий путь двух замечательных ленинградских пианистов, супругов, создавших собственную исполнительскую школу. Эта книга — редкий пример тождества темы и воплощения.

Л. И. Зелихман и М. Я. Хальфин на протяжении нескольких десятилетий являлись ведущими педагогами (Л. И. — школы-десятилетки при

консерватории, М. Я. — консерватории) и воспитали плеяду замечательных исполнителей, среди них — один из самых прославленных пианистов современности Григорий Соколов. Кстати, именно два его эссе разных лет, впервые опубликованные в этом издании, задают тон всем статьям сборника и являются своего рода константой исполнительского и педагогического кредо Лии Ильиничны и Моисея Яковлевича.

Собранные под одной обложкой объемного тома (40,5 п.л.) биографические, архивные и фотоматериалы представляют собой «вертикальный срез» эпохи, в который органично вписана история Ленинградской консерватории. И хроника тех лет очень чётко сопоставлена с внутренней жизнью фортепианного факультета и школы-десятилетки, в которых вели классы специального фортепиано Л. И. и М. Я. Первая часть сборника, написанная С. М. Мальцевым на основе архивных документов и устных свидетельств, с документальной чёткостью рисует жизнь Л. И. Зелихман и М. Я. Хальфина, их близких, учителей, коллег, учеников на фоне стремительно видоизменяющихся исторических вех: революции, Великой Отечественной войны, «борьбы с формализмом», так много стоившей отечественным музыкантам «борьбы с космополитизмом», периодом «развитого социализма». Часть документов и фотографий публикуется впервые, что придаёт изданию историческую, «надцеховую» ценность.

Во второй части собраны аналитические статьи и воспоминания учеников, в которых, наряду с изложением методики преподавания, особенностями построения уроков, репертуарных предпочтений, всегда присутствует портрет Учителя, с любовью прорисовываются детали — жесты, привычки, шутки: всё, чем запомнились современникам эти удивительно красивые, талантливые, исполненные любви друг к другу люди.

Принцип исторического контрапункта, избранный С. М. Мальцевым, обостряет до парадоксальности противоречия эпохи, подчеркивает уникальность миссии музыканта-педагога в страшные для любого культурного человека времена: «... по странному стечению обстоятельств — а может быть, и специально, с целью отвлечь внимание культурной части общества от описанных страшных событий, — именно в 1933 году в мае, в момент наивысшей кульминации голода в плодородных сельских местностях страны, в Москве проходил Первый Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, организованный в ознаменование 15-летия Октябрьской революции». В первой части книги

подробнейшим образом изложены все обстоятельства жизни семьи Хальфиных — Зелихман, связанные с судьбой консерватории во время войны, ленинградской блокады и ташкентской эвакуации; приведены страшные документальные примеры быта, арестов и преследований известных музыкантов. И тут же — многочисленные приметы разносторонней филармонической жизни, программки вечеров класса М.Я., программки его сольных и камерных концертов, свидетельствующие о высочайшей творческой активности, фотографии в окружении прильнувших к плечу учеников. Потрясающий образец «жизни вопреки», утверждения важнейших профессиональных и общечеловеческих принципов даже в самые, казалось бы, неподходящие для этого времена.

Дочь музыкантов, Кира Хальфин, чьи воспоминания существенным образом дополнили фактологический материал книги, пишет: *«Дома никогда не обсуждались политические события, отчасти, я думаю, из-за моего присутствия. Вообще, политическая жизнь как-то мало отражалась на обстановке в доме. Но музыкально-гастрольные события обсуждались в жарких спорах до хрипоты — с восторгами, негодованиями и проч. Центром и смыслом существования для них была музыка, творческие, музыкальные впечатления».* Сейчас эта модель существования полностью ушла из нашей жизни, но очевидно, что воспитав за свою жизнь вместе более полутора десятков учеников, Лия Ильична и Моисей Яковлевич вырастили, говоря современным языком, культурный слой, в котором чистота музыкальных помыслов и отточенность стилистики исполнения была важнее существа передовиц в газетах. Можно сказать, что это было осознанное ограничение всего мира любимым делом — игрой на фортепиано, но можно также сказать, что это и расширение окружающего мира до необозримых горизонтов — фортепианной музыки. Именно поэтому, перелистывая страницы этой книги, понимаешь, что перед тобой свидетельство существования Атлантиды, но не мифической и ушедшей под воду при неизвестных обстоятельствах, а реальной, могучей культуры, перешедшей на другие берега и там продолжающей свое развитие и цветение. Ибо имена успешных музыкантов, воспитанных Л.И. и М.Я. и уехавших из нашей страны, составляют сокрушительное большинство в списке учеников. Останься даже половина из них (и всех других, обучавшихся у коллег и друзей Зелихман и Хальфина!) здесь — мы имели бы совсем другой уровень

фортепианного исполнительства и уровень культуры в целом.

Книга «Лия Зелихман. Моисей Хальфин. Страницы жизни в документах, статьи, воспоминания», подготовленная к изданию их учениками — С.М. Мальцевым, В.В. Поляковым, Л.С. Клемперт-Саенко, Н.М. Эйсмонт, явилась значительным коллективным трудом, достойным огромного педагогического наследия своих учителей и данью их памяти. ■

Наталья КАТОНОВА

Из воспоминаний Григория Соколова:

«Игру Моисея Яковлевича отличали благородство и безупречный вкус, то есть не переход никогда через им же обозначенный рубеж, отделяющий истинное от фальши. Соответственно, пошлость и внешнее в искусстве были для него непереносимы. Помню громкий его стон, услышанный всей экзаменационной комиссией, когда студентка сыграла широкий интервал в концерте Моцарта, как казалось ей и её профессору, очень душевно и музыкально. (...)

Моисей Яковлевич был настоящим профессором и смысл этой деятельности однажды сформулировал легко и мимоходом: «Какое счастье, когда у ученика что-то начинает получаться!». Всезнания не было и в помине — сомнения терзали всю его жизнь. Однажды, войдя в класс, сразу после приветствия, я вдруг услышал: «Теперь я знаю, надо всё доводить до конца». Я мог лишь очень смутно предположить, о ком идёт речь (М.Я. только что вернулся с какого-то прослушивания), и было неясно, это итог опыта успешного или отрицательного. Я понял смысл — не успокаиваться, не убедившись, что результат действительно достигнут до выхода на эстраду. (...) Очень высокая требовательность к себе давала моральное право на высокие требования к ученикам. Не принимались никакие объяснения после игры: «Ты уже всё сказал». Ученик постигал саму природу исполнительства, невозможность повторения, второго раза. Он постигал ответственность публичного высказывания. (...)

Уникальную особенность его педагогики я заметил далеко не сразу. Я был потрясён, когда через несколько десятилетий вдруг понял, что М.Я. учил нас на своих собственных ошибках и заблуждениях, а не на достижениях и победах. Исполнительские неудачи, рассказанные им, — сколько они уберегли от подобных ситуаций! Настоящий, суверенный профессор — он не скрывал от нас и своих педагогических ошибок».



ДВЕ ПРЕМЬЕРЫ И СУПЕРХИТ

Копленд. Мошковский. Гершвин.
Фортепианные концерты.
Михаил БАНК, ГСО «Новая Россия»

На недавно вышедшем компакт-диске Михаила Банка сошлись — любопытное для истинного меломана сочетание: две российские премьеры и сверхпопулярная Рапсодия в стиле блюз Гершвина, которая многие годы является своеобразной визитной карточкой пианиста.

Огромная, насыщенная событиями творческая биография Михаила Банка — пианиста-солиста, ансамблиста (здесь хочется особенно подчеркнуть творческое взаимодействие с артистами балета), наконец дирижёра, выступавшего едва ли не на всех континентах, поражает увлечённостью, интересом ко всему новому, живому и эмоциональному в искусстве.

Есть люди, которым дано, несмотря на возраст, жить не прошлым, а сегодняшним днём, и Михаил Банк, перешагнувший рубеж своего восьмидесятилетия, из их числа.

Сочинения, которые записал на CD пианист, я слышал в его исполнении на концертной эстраде, и огромный успех у слушателей, видимо, стал тем побудительным моментом, который заставил его сделать запись.

Найденная в Америке партитура Аарона Копленда (в России его фортепианный концерт никогда не звучал) дала возможность услышать музыку автора — классика американской музыки — и оценить одно из направлений его творчества, где на одном полюсе — мотивы еврейского фольклора (как в знаменитом фортепианном трио «Витебск»), а на другом — джазовые интонации и драйв его «американизмов»: особых ритмических отте-

нений и динамических контрастов. Оркестр и молодой успешный дирижёр Денис Власенко смогли активно поддержать все художественные намерения исполнителя.

Другая премьера у Михаила Банка — открытие даже для тех, кто досконально знает фортепианный репертуар и хорошо знаком с эффектной салонной, «рамплиссажной» музыкой Мошковского. Концерт, сыгранный М. Банком, в принципе, именно из подобных сочинений. Дирижёр Клаудио Ванделли в ансамбле с оркестром и пианистом возвращает нас в эпоху «уходящей натуры», а может быть и безвозвратно ушедшей. И этот концерт, в котором много пёстрых по стилю и даже вкусу эпизодов, даёт нам очень любопытное ощущение: будто слушаешь музыку немого кино или находишься «на водах» модного курорта начала прошлого века...

Однако не забудьте, что Игнац Мошковский был блистательным пианистом-виртуозом, и без лёгких «быстрых пальцев» успешно интерпретировать его фортепианную музыку невозможно. Михаил Банк, в своём достойном возрасте, играет это сочинение так легко, с таким молодым изяществом, с таким ироничным ощущением этого нотного текста, что просто захватывает дух!..

Рапсодия в стиле блюз Дж. Гершвина — с давних пор «коронный номер» в репертуаре Михаила Банка. Дирижёр Юрий Башмет и пианист вместе играли это сочинение не один раз, их ансамбль-дуэт не просто предельно точен по стилю, но и передаёт слушателю то удовольствие, которое испытывают музыканты от общения творческого и человеческого.

Изящно изданный диск, со вкусом составленная программа, пианист, который в своём сегодняшнем возрастном «измерении» держит привычную высокую планку мастерства, — послушайте этот CD, и я уверен, что вы сможете разделить со мной яркие впечатления. ■

Евгений БАРАНКИН



М. Банк, Ю. Башмет.

АВТОРЫ «PIANOФОРУМ» № 1 (13), 2013



Марина АРШИНОВА

Пианистка, выпускница Санкт-Петербургской консерватории. Ведущий редактор отдела по связям с общественностью Санкт-Петербургской филармонии.



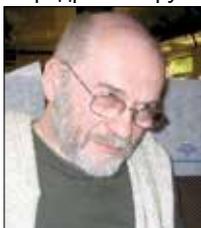
Евгений БАРАНКИН

Музыкальный критик. Председатель экспертного совета Московской филармонии.



Ольга ГОРШЕНИНА

Пианистка, выпускница Московской консерватории. Ассистент кафедры инструментального исполнительства МГПУ.



Леонид ГОФМАН

Композитор, теоретик, дирижёр, педагог. Руководитель научно-образовательного центра «Арнольд Шёнберг-курс».



Владимир ГУРЕВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор РГПУ им. А.И. Герцена. Вице-председатель Санкт-Петербургской Ассоциации фортепианных дуэтов. Секретарь Союза композиторов РФ. Автор более 300 научных трудов.



Наталья КАТОНОВА

Кандидат искусствоведения. Ст. преп. Санкт-Петербургской консерватории. Член Союза композиторов РФ.



Любовь КИЯНОВСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки Львовской Национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко. Автор 10 монографий и учебников, более 300 публикаций в 12 странах.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

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



Михаил СЕГЕЛЬМАН

Выпускник Московской консерватории. Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».



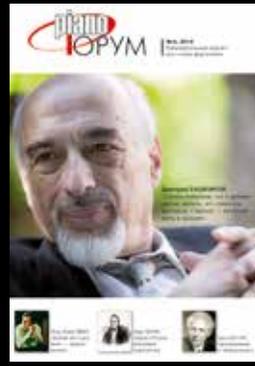
Андрей ХИТРУК

Пианист, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа им. Гнесиных. Автор книги «11 взглядов на фортепианное искусство», более 100 статей.



Александр ЦЕРЕТЕЛИ

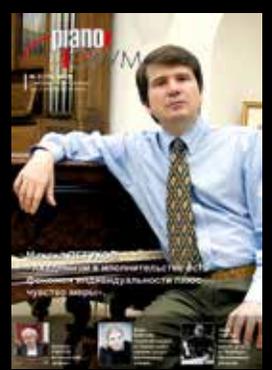
Музыковед, работает в Московском Концертно-филармоническом объединении. Автор статей по истории пианизма и фортепианного исполнительства.



www.pianoforum.ru

PIANOФОРУМ

Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано



**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 www.mm-tk.ru


C. BECHSTEIN

W. HOFFMANN


STEINWAY & SONS


SEILER


PETROF
PIANOS SINCE 1864

YAMAHA

SAMICK

Steingraeber & Söhne

Bösendorfer

AUGUST FÖRSTER


C. BECHSTEIN