

piano FORUM

№ 3-4 (15-16), 2013

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

12+

Екатерина МЕЧЕТИНА:
«Моменты, когда можно позволить себе быть «женщиной за роялем», очень строго дозированы».



**Рудольф
КЕРЕР:**

«Я был уверен, куда бы не сослали, я буду дальше заниматься».



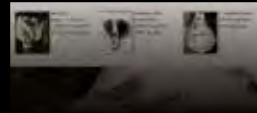
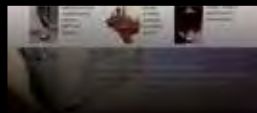
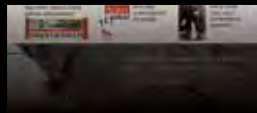
**Яша
НЕМЦОВ:**

«В моей жизни особую роль сыграла музыка композиторов, которых я сам открыл».



**Лев
ВЛАСЕНКО:**

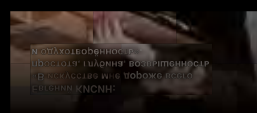
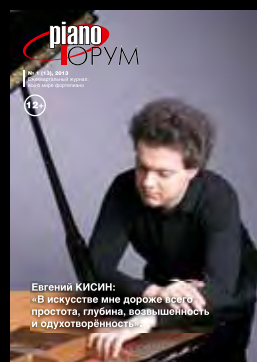
герой не нашего времени. К 80-летию со дня рождения Артиста



www.pianoforum.ru

PIANOФОРУМ

Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано



№№ 3–4 (15–16), 2013

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

Издатель:

ООО «Международная
музыкально-техническая компания»

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и вёрстка
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 «Юсма»

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

Тираж 5.000 экз.



СОДЕРЖАНИЕ

Art nobile2

ПЕРСОНА

Екатерина Мечетина6
Яша Немцов22
Ирина Чуковская39

КОНЦЕРТ

Валерий Афанасьев28

ФЕСТИВАЛЬ

Вербье-201318

ИНСТРУМЕНТ

Размышления о прогрессе в искусстве
на примере истории фортепианостроения76

IN MEMORIAM

Лев Власенко:
герой не нашего времени31
Рудольф Керер:
судьба пианиста54

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Соната Владислава Агафонникова46
Пьесы для детей Рашида Калимуллина50

ФАКУЛЬТЕТ

Фортепианный «Орфейон» Самары66

КНИГИ84

CD87

КОНКУРСЫ

Опрос «PianoФорум»: есть ли будущее
у музыкальных турниров90



ART NOBILE

В предыдущем номере журнала была опубликована информация об очередном клавирном фестивале в Европе. На этот раз речь шла о Berliner Klavierfest, основанном в 2012 году и уже дважды осуществлённом в берлинском Konzerthaus. И это в Германии, на фоне уже существующего там четверть века прославленного Рурского клавирного фестиваля, проводимого в десятках городов земли Северный Рейн — Вестфалия. А европейский фон подобных фестивалей ещё шире. Достаточно вспомнить масштабный аналог рурской акции во французском Провансе.

А почему же в России нет ничего подобного? Отчего организующая мысль не двинулась в этом направлении? Ведь страна наша в принципе — великая фортепианная держава. И отблеск её «фортепианной славы» постоянно ощущим в событиях всех мировых филармонических сезонов, клавирных (и не только!) фестивалей. Фортепианные вечера сохраняются в наших филармонических сезонах, но редет их череда. Может быть, звучание фортепиано, монополично владеющего концертным пространством, кажется слишком монотонным для современного слуха, жаждущего цветозвукового развлечения? Если бы это было так, концертные залы не наполнялись бы до отказа именно на фортепианных вечерах с участием выдающихся мастеров. Значит, — эта золотая нить пока ещё не вплетена в многослойную пряжу художественных событий русских сезонов ни в масштабе столиц, ни в масштабе страны. И вопрос о нашем клавирном фестивале возникает не только потому,

что мы оказываемся в хвосте европейских художественно-просветительских устремлений, но и потому, что мы являемся обладателями колоссального «фортепианного ресурса». Наш исполнительский корпус сегодня включает лауреатов (в том числе и абсолютных победителей) в сущности почти всех международных конкурсов. Даже если считать это «внешним» знаком качества, допустимо говорить о неких признаках мирового лидерства нашей школы. Мы и своими силами можем построить самые тонкие и сложные фестивальные концепции. И даже наше «национальное» воплощение идеи клавирного фестиваля может нести в себе огромный просветительский заряд. Ибо в центре подобного замысла — феномен под титулом «Klavierabend». Прижившееся у нас составное немецкое слово провозглашает не только монопольное первенство инструмента. Klavierabend — уникальная форма концертирования, когда на сцене присутствует один. Именно распознавание обаяния этой формы концертирования и послужило импульсом к возникновению идеи клавирного фестиваля и обретению этой формой функции художественного просветительства и значения устойчивого элемента современной музыкальной жизни.

Уже наполнился зал, наступает время начала, все затихают и ждут. На сцене один рояль. И вот открывается дверь, и из закулисного пространства выходит тот, ради которого собрался зал. Ему надо пересечь сцену — десяток шагов к инструменту. Он идёт туда, где сможет явить

свою волшебную власть над собравшимися. Какие мысли владеют им в этот момент? Заглушают ли их приветственные аплодисменты? В какой миг его сознание окончательно отвергает всякую память о житейской суетности во имя той сакральной сосредоточенности и устремлённости к «абсолюту», без которой немислимо сражение и с залом, и с самим собой? Это ведает лишь он сам...

Klavierabend как акт индивидуальной творческой воли — явление по-своему знаковое. Это точка стремления многовековой эволюции искусства, обретения формы, в которой надличное торжество творческой воли суть результат личной (единоличной!) волевой самоотдачи. Пианист, выстраивающий Klavierabend,— это олимпиец, самое обнажённое воплощение индивидуально-творческой интенции. Он сам себе и дирижёр и оркестр. Он предстаёт перед залом как «постигший возвышенное», единоличный носитель величайшей тайны искусства, фигура полусакральная, осиянная почти мистическим ореолом. Зал внемлет постигшему возвышенное, и отблеск божественного знания становится достоянием всех, участвующих в акте рождения искусства. Феномен непосредственного рождения искусства вообще главная интрига всякого «живого концерта». Величайшее изобретение прошлого века — звукозапись — не отменяет обольстительной силы образа на глазах возникающего искусства. И когда единолично господствующий на эстраде пианист один воплощает такой образ, это воспринимается как апогей личностного самоутверждения во всей публичной очевидности. У него нет партнера, над ним нет чужой воли, ему не нужно слушать никого, кроме себя. Его исключительность — знак высшей аристократичности духа, а его искусство — это действительно *Art noble*.

Разве думаем мы, когда входим в концертный зал, каков исторический путь к этому феномену, воспринимаемому сегодня в значении классического элемента концертной совокупности филармонического сезона? А ведь это многовеково медленный путь к высшей форме эмансипации личностного самовыражения и к эмансипации инструмента, освобождённого от ансамблевой зависимости. Это путь даже не от времени рождения гомофонии. Его начало — в изощрённом контрапункте времён Ренессанса. Это его полиритмическая техника разрушает ритмоунисон органума и формирует новую звуковую символику одновременноного движения к Богу разными путями, но в согласии веры. Проникновение лирического аспекта

в интонационный космос общинной эмоции — первый шаг к гомофонии. Шаг параллельный — переход от щипковой культуры к смычковой инструментальной сфере. Шаг следующий — эмансипация инструмента. Лютня первой провозгласила право на сольное инструментальное интонирование. Клавесин — вслед за ней. Но клавесин — дитя «щипковой эпохи» — словно ждёт своего превращения в нечто иное. Внимая солирующему пианисту, мы никогда не задумываемся над связью феномена «Klavierabend» и рождением скрипки, достигшей конструктивного абсолюта к рубежу XVII–XVIII столетий. Мы не вспоминаем, что именно скрипка первой удостоилась «права на Abend». Но Паганини так и остался в единственном числе. Жанр под титулом «Violinabend» так и не состоялся. Мы входим в зал на встречу с пианистом и роялем современной конструкции и вряд ли задумываемся, что инструмент этот явился в результате эволюционного поиска новой конструктивной идеи в семье клавишных, идеи, способной резонансно ответить инструментальному *bel canto* смычковых, соединённых в оркестре. Рождение рояля — это рождение целой музыкальной стихии. И когда мы говорим об эмансипации инструмента, мы подразумеваем репертуарное обоснование такой эмансипации. Это происходит и с лютней в эпоху высокого Ренессанса, и с клавесином в эпоху барокко, и, конечно, — с фортепиано, точнее, — с концертным роялем, стоящим в центре расходящихся кругов золотого собрания шедевров.

Случилось так, что в исторической перспективе, в ходе становления филармонической практики только рояль сохранил за собой способность магистрально сформулировать программу вечера, не привлекая никого в помощь. Орган мог бы стать конкурентом роялю, но это не утвердилось в филармоническом обиходе с той регулярностью и распространённостью, как это случилось с жанром Klavierabend. И ни один другой инструмент не утвердил себя в значении той монополярной силы, которая одна способна сформировать долго звучащее пространство. Конечно, исключения есть, и их множество, но это всё же исключения. Klavierabend — единственный сольно-инструментальный жанр, утвердившийся в значении системного компонента концертного сезона.

Что же первично: развитие художественной мысли или развитие инструментария? Вопрос, близкий к уяснению первичности яйца или курицы. Неразрывность творческих идей и инструментально-конструктивных соответствий оче-

видна. Путь к «инструментальной эмансипации» был предопределён этой совокупностью. Невозможно утверждать, что теория аффектов Рене Декарта повлияла на строительство инструментов в мастерских Кремоны. Но то, что техника *belcanto* несомненно связана с этой теорией, — очевидно. Вслед за смычковыми и клавишными стали стремиться ответить идее виртуозного самовыражения солиста, провозглашающего абсолютный примат чувственной гомофонии. Путь к роялю — это своего рода путь к усвоению заветов *belcanto* в масштабах возможностей клавишного инструмента. Как ценится линейная пластика звуко-связей, подражающая либо певческой, либо смычковой тоновой сопряженности! Но всё это потому, что так стали писать для фортепиано, почувствовав новые возможности инструмента. Однако репертуар диктовал не только это. «Симфонический масштаб» инструмента был угадан уже Бетховеном. Позднее были открыты феноменальные колористические возможности инструмента и способность адаптировать в себе «дофортепианные» стили. Практика транскрипций сделала инструмент всеохватным. А что же сегодня? Можно сказать, что концертное выступление под титулом «*Klavierabend*» противоречит тенденции к «эмансипации sonora» (эмансипации звука?), захватившей внимание современных творцов. И устремления новых композиторских техник (додекафония, пуантилизм), и поиск новых, чисто сонорных эффектов, связанных с так называемым «приготовлением» (искажением) инструмента, его электронная модификация и какие-то отдельные явления, находящиеся в широком спектре антиромантизма, — всё это суть наступление на «память» инструмента, вытеснение её из творческой практики. В этой ситуации жанр *Klavierabend* доказывает жизненность своего исторического корня, уходящего вглубь раннего романтизма. Этот корень упорно продолжает питать жанр, утверждая нас в мысли, что *Klavierabend* в его филармоническом выражении сформулирован, прежде всего, репертуаром. *Klavierabend* как тиражированное филармоническое явление, в сущности, стянуто определённым репертуарным кругом. Бесспорно, круг этот — богатейшее собрание блистательных страниц мирового искусства в его исторической эволюции от эпохи барокко до раннего модерна. Именно богатство устоявшегося вокруг идеи «*Klavierabend*» репертуарного круга, изобилующего бессмертными шедеврами, позволяет порою весьма средним пианистам объявлять свои фортепианные вечера. Прорвать устойчивый репертуарный круг под силу только самым

выдающимся представителям концертантов. Имеется в виду именно филармоническая практика, а не специализированные «цеховые» мероприятия, тематические элитарные фестивали. Академический *Klavierabend* дорожит памятью инструмента. И всё, что эту память пытается отодвинуть и заменить собою, с величайшим трудом проникает в содержательный круг филармонического концертирования. И проникнув, не закрепляется в нём, поскольку само такое проникновение возникает лишь с помощью большого мастера. А потому — очевидная редкость. Сыграть новейшую музыку могут многие. Но только таким, как Глен Гульд или Марк-Андре Амлен, под силу инкрустировать её в устоявшийся репертуарный круг филармонического фортепианного вечера.

Итак, академический *Klavierabend* — это своеобразный синоним определённого репертуарного круга. Но круг этот кажется всеобъемлющим, ибо соответствует тому, что принято называть классическим наследием. Фортепианная составляющая классического наследия несёт в себе отблеск высшего аристократизма. Само же понятие «классическое наследие» сродни понятию расширяющейся вселенной. И каждый артист, посвятивший себя тончайшей и сложнейшей практике *Klavierabend'a*, должен стремиться не только к исчерпанию безусловного репертуарного ресурса, поиску неожиданного в круге ожиданий, но и к расширению этого круга. В этом определённая аристократичность позиции большого мастера, выраженная в разомкнутом взгляде, позиция миссионера. Далеко не каждый из тех, кто достиг вершин «интонационного созидания», способен выступить таким миссионером. После безвременного ухода из жизни Скрябина Рахманинов два года играл почти исключительно его сочинения. Вот пример «ощущения миссии», воздействия волей на потенциальное, но пока ещё никому неведомое время жизни творений, только что возникших. Как мы нуждаемся в подобном аристократическом любопытстве сегодня! Слишком часто слышен голос критики, обличающей рутинность афиш. И это в ситуации, когда столько забыто, потеряно, обойдено вниманием. Вы скажете: есть пианисты (и вообще исполнители), которые посвящают свои усилия именно этому. Действительно есть. Хвала им! Но недоступна им филармоническая эстрада. И только те, кто является носителем идеи *Klavierabend'a* в высшем её выражении, способны раздвинуть представление о вселенной, именуемой «классическим наследием».

Носители идеи Klavierabend'a вне зависимости от того, будет ли эта идея воплощена в филармоническом процессе, в больших концертных залах или в рамках камерных фестивалей, смотров и слушаний, — это всегда артисты, оттенённые знаком рыцарского служения. И, может быть, главная тайна событий под титулом «Klavierabend» — в абсолютной правдивости, даже в определённом смысле исповедальности, проистекающих из желания максимально искренне раскрыть себя. Другой вопрос, что результат оказывается разным. Всё поверяется уровнем мастерства и глубинного понимания конкретной звуковой материи. Побеждает тот, кто не служит чужому, но присваивает его. Для такого победителя каждое композиторское творение — его органичная собственность. И он дарит её слушателю, для которого оно тоже становится собственностью. И победители эти также разнятся. Кто-то не чурается и внешних эффектов, когда в спектральном многоцветье результата особенно ярко высвечивается серебряный луч веселья, чаще всего выраженного в обольщении демонстрируемым мастерством. Но наверное абсолютного успеха достигают те, кто стремится исключительно к выражению внутренней правды, будто поглощающей и делающей незаметным мастерство. Замечательно, что есть разные мастера. И не менее замечательно, что у нас в России их много. Слово «много» не от-

носится к фигурам филармонического масштаба. Но просветительский процесс сегодня вовсе не ориентирован исключительно на филармонические акции. Набирают силу самые различные просветительские программы и фестивальные предложения с остро индивидуальными содержательными склонениями. Настало время подумать о том, как воспользоваться богатейшим и невзысканным ресурсом в деле культурного просвещения. Бегство наших блестящих лауреатов на Запад стало «общим местом». Но и остаётся немало. Да и те, что там, — тоже наши. Если их трудно вовлечь в различные просветительские программы, то следует предложить нечто, что сможет объединить и тех, и других, и не наших впридачу.

Такой объединяющей идеей и может стать российский клавирный фестиваль. Пора и нам вспомнить про обаяние феномена «Klavierabend». Идея эта, кажется, носится в воздухе. Подобные фестивали есть в Германии, Франции, Британии, США... Только в великой фортепианной России он никогда не объявлялся. А на тех знаменитых фестивалях постоянно (и во множестве!) играют наши. Наши московские и питерские, наши германские и американские. Вот мы и задумались: а чем мы хуже? ■

**Доктор искусствоведения,
профессор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**



Министерство культуры Российской Федерации
Министерство культуры Калужской области
Общественный фонд развития культуры
и защиты интеллектуальной собственности
Художественно-просветительская программа
«Новое передвижничество»
Журнал «PianoForum»



Калуга, октябрь 2014
**Первый российский клавирный фестиваль
«PIANOFEST XXI»**

**Концерт-открытие — 1 октября
Николай ЛУГАНСКИЙ. Сольный концерт**



Екатерина МЕЧЕТИНА:
ФЕНОМЕН
СЦЕНИЧЕСКОГО
ВОЛНЕНИЯ ВЛИЯЕТ
НА ИСТОРИЮ МУЗЫКИ

Екатерина Мечетина была ещё в десятом классе ЦМШ, когда я пригласил её в качестве участницы одной из программ «Нового передвижничества» под титулом «Семь школьных уроков музыки». Тогда меня поразило редкое сочетание девичьей красоты и чудесного дарования. Катя показалась мне идеальным кандидатом для показа высокого искусства юным от имени самой юности. В тот момент я не мог предположить, что её путь в искусстве развернётся столь широко и сильно, что в недалёком будущем она достигнет лауреатских вершин премии «Триумф», премии Президента РФ для молодых деятелей культуры и станет членом Совета при Президенте РФ по культуре и искусству. Этому предшествовали победы на нескольких международных конкурсах, но главное — активнейшая включённость в концертную жизнь своей страны. Универсальные возможности солистки Московской филармонии, её блистательные виртуозные данные определили репертуарный диапазон, в котором особое и, быть может, самое значимое место (по функции чисто просветительской) занимает творчество выдающихся отечественных композиторов нового времени. Её искусство стало залогом успеха и слушательского признания многих выдающихся творческих свершений, рождённых в наши дни.

Всеволод Задерацкий

— *Когда в 1996 году Вы поступили в Московскую консерваторию, Вашему педагогу Владимиру Овчинникову было 38 лет — лишь на три года больше, чем Вам сейчас. Собственно, именно 1996 годом датируется начало его официальной работы в консерватории. Почему Вы решили написать заявление в класс молодого педагога, а не легендарного мэтра?*

— Я целенаправленно стремилась именно в класс Владимира Павловича. Несмотря на определённые достижения и внешние признаки успешности, в чём-то я была довольно неуверенным в себе человеком, как я теперь вспоминаю. Мне казалось, что в классе у профессора-мэтра мне будет неуютно, поскольку я многого ещё не знаю, недостаточно развита и эрудированна — одним словом, подростковые комплексы. А с В.П. мы были уже знакомы лично, и мне очень хотелось получить из рук концертирующего музыканта сценические секреты «из рук в руки».

В ЦМШ я училась у великолепного педагога — Тамары Леонидовны Колосс, это действительно счастье: не представляю, что могло бы быть для меня лучше на протяжении всех 11 лет. Но... женщина есть женщина. Тамара Леонидовна мне с детства внушала, как трудно быть женщиной за роялем. Действительно, нужно всё время преодолевать свою природу, и моменты, когда можно позволить себе быть «женщиной за роялем», очень строго дозированы. Поэтому мне было очень важно, чтобы за меня, наконец, взялась мужская рука. И с первых уроков в клас-

се Владимира Павловича у меня началась сильная «ломка».

— *Вероятно, это было связано и с переходом в иной статус: статус студентки после звёздного статуса вундеркинда.*

— О, это отдельная тема! Когда тебе исполняется 18 лет, никому не интересны твои бывшие заслуги. Ведь ЦМШ — это в хорошем смысле «музыкальные ясли». Там все тебя любят, пестуют, благожелательно относятся. А в консерватории начинается взрослая жизнь, и в этой жизни пока никаких особенных достижений ты предъявить не можешь. Помню, что пять с минусом на экзамене по специальности на первом курсе стали для меня сильнейшим потрясением. Просто мир перевернулся! Как же так: ведь в ЦМШ всегда всё было гладко...

— *Если вернуться к урокам Владимира Павловича, Вы могли бы в двух словах описать его педагогический метод?*

— Если коротко — из рук в руки.

— *То есть он — яркий представитель когорты «педагогов показывающих».*

— Конечно! И самые интересные уроки — те, на которых мы занимались произведениями из его репертуара. Я никогда не забуду работу над «Ночным Гаспаром» Равеля. Овчинников в своё время готовил это сочинение для конкурса в Лидсе, где стал триумфатором [I премия в 1987 году — прим. ред.], и сложилось так,



что и в моей жизни эта пьеса сыграла огромную роль: я её играла и на конкурсах, и в концертных программах, и диплом с ней связан. Это была большая совместная работа. Детальная, подробная, удивительно интересная!

И ещё одна важнейшая часть репертуара: крупные русские концерты — Рахманинов, Чайковский. Это абсолютно его стезя! Было истинным наслаждением смотреть за показами. Повторить, конечно, было невозможно по вышеупомянутой гендерной причине: мужчине многое дано от природы — движения от плеча, когда на клавиатуру падает огромная «лапа», или бросок аккордовый... А женщине приходится добиваться этого большими усилиями. Приходится, если и не подражать «мужскому стилю», то стремиться забыть о том, кто ты есть на самом деле. Конечно, я пыталась копировать манеру В.П., иногда это, видимо, удавалось, потому что на том этапе многие отмечали, как изменилась моя манера игры, даже внешне. Но копировать всё-таки невозможно, мы — разные.

— *И всё-таки: есть хоть какие-то плюсы в том, чтобы быть пианисткой, т.е. женщиной за роялем? Все говорят только о минусах и трудностях...*

— Недавно мне пришло в голову: а почему никогда не говорят «выдающийся мужчина-пианист»? Это звучит дико. Однако в порядке вещей сказать «выдающаяся женщина-пианистка»... К сожалению, у нас нет такого, как у певцов: отдельные конкурсы для теноров и баритонов, отдельные — для сопрано. Правда, тогда появилось бы огромное количество кисейных барышень, которые соревновались бы с ещё более кисейными барышнями... Музыка не для того создавалась! Если арии писались целенаправленно для сопрано или тенора, то Бетховен не задумывал свои сонаты для Джульетты Гвичарди, даже если он и их ей и посвящал. Музыка-то совершенно о другом...

Вообще, всегда существуют три участника процесса: композитор, исполнитель и слушатель. Смотри для кого, смотри с чьей субъективной точки зрения... Тут, конечно, с репертуарной точки зрения «самый большой друг женщин» — это Шуман, потому что у него была Клара. И многое могло быть написано целенаправленно для нее, а значит — для женского исполнения. Если говорить о Бетховене и о Брамсе — вряд ли. А Рахманинов уж точно не думал, что выпускницы училища, которое он курирует, будут играть его концерты.

— *Окончив консерваторию, Вы перешли в класс С.Л. Доренского — уже в качестве аспирантки. Это тоже было трудно?*

— Конечно, в чём-то и это было нелегко. Прежде всего, из-за других традиций в классе С.Л., новых и непривычных для меня. В классе, как в «старые добрые времена», как у Нейгауза: на каждом уроке до 25 человек в классе сидело! Организуется мини концертный зал. Конечно, это невероятно полезно. Сначала я робела, даже будучи уже вполне опытным человеком с большим количеством концертов за плечами; потом поняла, что если я сыграю профессору Доренскому в присутствии вереницы студентов, и он будет доволен, то потом не страшно идти на любую сцену!

— *Вернёмся немного назад. Известно, что именно в молодом возрасте нужно «набирать репертуар», ибо потом выучивать новые произведения становится сложнее.*

— Вы знаете, достигнув 35 лет, я понимаю: если бы я сейчас взялась за Третий концерт Рахманинова, мне было бы в десятки раз сложнее, чем тогда, когда я его выучила.

У Тамары Леонидовны была такая система: мне на лето выдавался листок со списком произведений. Допустим, 10 сонат Бетховена. В старших классах ЦМШ — 24 этюда Шопена или — листовские Шесть этюдов по Паганини. Конечно, не выучить, но разобрать, познакомиться, освоить текст. Может быть, самым ценным и было «близкое знакомство» с музыкой: не как подготовка к коллоквиуму — пролистал ноты и вроде бы знаешь. Это было в руках, происходило непосредственное соприкосновение с музыкой. И, конечно, помимо гигантских сольных репертуарных задач, в списке всегда было много концертов с оркестром. Сейчас это приговора, как никогда.

— *Сегодня в Ваших сезонах больше выступлений с оркестром или сольных вечеров?*

— Как правило, с оркестром я играю больше. Хотя сезон на сезон не приходится...

— *А почему так? Может быть, Klavierabend как жанр сегодня привлекает меньше внимания?*

— У нас культура Klavierabend'a вымирает постепенно... Всё дилетантизируется, в том числе, и публика. Ей нужно шоу, оркестр, тарелки в финале, чтобы дирижёр и солист были артистичными, чтобы со сцены струилась максимальная экспрессия. Я не могу сказать, хо-

рошо это или плохо, это тенденция времени. А Klavierabend требует мысленных усилий. Если человек не подготовлен к академической концертной жизни, ему просто скучно. Каким багажом знаний надо обладать, чтобы получать удовольствие на концерте? Если ретроспективно оглядываться на собственное образование, то сколько лет мы учились для того, чтобы только начать что-то понимать! Я сама далеко не всё понимаю в фортепианном деле. С недавнего прошлого работаю со студентами, и открываются всё новые и новые пласты.

— *Почему Вы, как многие Ваши ровесники, не поехали стажироваться за границу после аспирантуры?*

— У меня был опыт не совсем официальной стажировки: это были скорее частные занятия, которые оплачивал Фонд Ростроповича. Я несколько неудачно выбрала профессора, наверное, надо было более тщательно подойти к этому процессу. Я выбрала того, с кем была знакома по одному из конкурсов. Это Мишель Берофф. Я подумала, что он меня вспомнит, и мы найдём общий язык. Но получилось всё с точностью до наоборот. Ему была не близка моя манера, а мне была не близка его музыкальная позиция. Я сыграла ему «Сирень» Рахманинова, а он сказал, что это музыка для бара. Стало понятно, что нам не надо искать дальше общий язык, это бесполезно. Мне было иной раз неловко, что я мучаю его русской музыкой. А французская в моем исполнении... Конечно, его комментарии были ценны для меня, но ему со мною было неинтересно. Мы не совпали, так сложилось, зато французский язык выучила. Позже у меня была мысль поехать в аспирантуру Парижской консерватории, но на том этапе я не справилась бы с учёбой во Франции и огромным количеством концертов, которые были запланированы. И я решила остаться. Вообще, я человек очень домашний, я просто люблю быть дома. И это не последний фактор! И ещё одно: в России у меня была определенная репутация, а там, в Европе нужно было начинать всё с нуля. И что, профессору Бероффу доказывать, что Рахманинов — это не музыка для бара?.. Я фаталист, возможно, чересчур. Понимаю, что иной раз нужно больше «лапками масло взбивать», но — продолжаю плыть по течению.

— *Для многих музыкантов самое страшное наступает после окончания консерватории: осознание того, что отныне ты — сам*

по себе. Сам придумываешь программы, сам решаешь, на чём сделать акцент...

— Предчувствие плохого у меня появилось уже на втором-третьем курсе. Когда я поняла, что ещё два года, консерватория закончится, и что же я буду делать дальше? Потом была аспирантура. К счастью, Сергей Леонидович из тех педагогов, которые своих студентов принимают в семью. Поэтому в любой момент можно попросить совета, задать вопрос, прийти и поиграть перед сольным концертом. Кстати, и Николай Луганский, и Денис Мацуев с удовольствием приходят и играют. И дай Бог С.Л. здоровья, чтобы это длилось как можно дольше!

Но, конечно, даже такие «условия благоприятствования» не отменяют страха: а что же будет, когда обучение закончится? Но мне, особенно на примере общения с Бероффом, стало ясно, что иной раз уже и раздражает, когда лезут в твой рабочий процесс. Потому что сформировано собственное видение, и в него не хочется никого пускать. Иной раз я стараюсь слушать меньше записей, чтобы не пускать в свой процесс других интерпретаторов. Потом, когда своё созреет, когда собственные ошибки станут очевидны, а пути их устранения не очень понятны, вот тогда можно послушать, проконсультироваться со старыми мастерами или с нынешними. И даже с молодым поколением. Например, сейчас я играю Вторую сонату Рахманинова. И я знаю точно, что через некоторое время я послушаю запись Елисея Бабанова, который мне очень понравился на Конкурсе имени Чайковского [2007 — прим. ред.]. Тогда я не играла эту сонату и некоторых деталей уже не помню, но мне хочется обязательно освежить впечатление. Я, конечно, послушаю Горовица, которого, кстати, на раннем этапе не принимала. Такая вот консультативная работа...

У меня в детстве была любимая книжка, которую я знала почти наизусть: это «В классе рояля» Натана Перельмана. Он пишет: «Хорошая граммофонная запись при первом прослушивании — сюрприз, при втором — назидание, при последующих — насилие». И чтобы не испытывать насилия над собой, мне на данном этапе «консультации со звукозаписью» требуются в дозированном объёме.

— Музыка Рахманинова — один из важных акцентов в Вашем репертуаре. Свидетельство тому — и новый Ваш диск, выпущенный на фирме «Мелодия» (см. с. 89), и самый первый CD — с рахманиновскими транскрипциями.

— Я сотворила себе кумира во всех смыслах. Это вытекает просто из всеобъемлющего восхищения перед личностью. Я не знаю такого поступка Рахманинова, о котором я могла бы сказать: «Это мне не близко».

Конечно, многие из его сочинений я пока не сыграла. Правда, Третий концерт освоен, значит, технических преград перед другими произведениями быть не должно. Но Первая соната — это закрытая тема. Не потому, что я не хочу её играть или боюсь. Просто только сейчас Вторая «зреет». Не могу начинать с Первой, не сыграв Вторую. Это и из чисто утилитарных соображений: Вторая соната нужна публике больше. Хотя я очень люблю Первую! Летом слушала интернет-трансляции Конкурса имени Клайберна, будущий победитель Вадим Холоденко чудесно сыграл эту сонату. И мне подумалось, что когда даже ту музыку, которую считают не самой удачной, играют гениально, никаких сомнений в её гениальности не остается.

— Почему для первого сольного диска Вы выбрали именно транскрипции Рахманинова?

— Я пережила период бешеного увлечения транскрипциями, влюблённости в этот жанр и в ту эпоху. Я играла знаменитые транскрипции произведений Штрауса, сделанные Шульцем-Эвлером в эпоху Серебряного века, и понимала что для пианистов этот период — поистине золотой век. Век попыток овладеть максимальным количеством мировой музыки путём транскрибирования её в головокружительные формы. До этюдов Годовского я не дошла и знаю, что уже никогда не дойду, потому что период этот безвозвратно пройден. Но тогда... Может быть, это совпало с тем, что у меня появилась знаменитая коллекция «Рахманинов играет Рахманинова». Кстати, диск появился через несколько лет после того, как жанр был изучен. И помимо транскрипций, в его программу вошли Вариации на тему Корелли: мне казалось, что они мне особенно удаются.

— Счастье, если программы возникают «по любви». А как Вы относитесь к заказам?

— Заказ — это святое. Если мы считаем себя профессионалами и дипломированными специалистами, мы обязаны уметь сыграть всё. Недавно мне заказали выучить фортепианный концерт Гурецкого. Я его никогда не слышала, но согласилась. Во-первых, от концертов отказываться вообще не надо. А во-вторых, надо быть особенно внимательным, если речь идёт о новой музыке. Ведь неизвестно, как и когда она найдёт свой путь к слушателю.



— *То есть Вы готовы начать учить любое современное сочинение, не познакомившись с нотами?*

— Конечно, это преувеличение! Но если, допустим, попросит Кузьма Бодров, я не буду смотреть в ноты, я знаю, что он замечательно пишет. Знаете, у меня был период неприятия современной музыки. Я не понимала, что это такое, и представление о ней имела исключительно по обязательным сочинениям на конкурсах. А это, как правило, ужасная музыка. А потом начался другой этап, прежде всего, благодаря сотрудничеству с Родионом Щедриным. Я просто взглянула на современную музыку другими глазами.

— *История Вашего 10-летнего сотрудничества с Родионом Щедриным — яркий пример «роли случая в судьбе». Теперь у Вас в репертуаре — множество его сочинений, в том числе, три фортепианных концерта. Именно Вам он доверяет премьеры.*

— Да, был юбилейный фестиваль композитора в 2002 году. Мне позвонили, попросили заменить пианиста. Как раз тот случай, когда я согласилась, не глядя в ноты. Это был не самый активный в плане концертов период, самое начало аспирантуры. Согласилась, а потом

взяла ноты «Частушек» и ахнула: как говорят пианисты, сплошная «чёрная икра». Но отступить было некуда. С тех пор за мной закрепилась репутация «форс-мажорщицы». Наверное, так и есть. Но я знаю людей значительно более «форс-мажорных», например, Юрия Фаворина, про которого легенды ходят. Он может сыграть с листа всё, что угодно, без ограничений. У меня, конечно, таких качеств нет. Но тогда, в 2002 году, страха не было. Я понимала, что нужно выучить, сделать своё дело, свою профессиональную работу. Потом уже пришло осознание, что современная музыка (если это хорошая музыка) строится по тем же законам, которые едины для всех видов искусства — будь то архитектура или живопись... За этим было очень интересно наблюдать.

— *Нет ли у Вас ощущения, что сегодня меньше пишут для рояля, что не умеют писать для рояля, не рискуют обходиться без «приготовленного фортепиано», без порванных струн?*

— Если выразаться простым языком, то сегодня — «кто во что горазд». Если выразаться языком более научным, то сейчас время полистилистики. Есть разные примеры новой фортепианной музыки. Некоторые, наоборот, стремятся к «новой простоте», как, например, В. Сильвестров. И эта простота иной раз не так плоха и банальна. Может быть, и Р. Леденёв тоже в эту стилистику склоняется. А есть максимально усложнённые вещи. Мне забавно было познакомиться с юношескими произведениями А. Рыбникова, который окончил Московскую консерваторию у Хачатуряна и в юности был настоящим авангардистом. Слава богу, талант вывел его туда, куда должен был вывести...

Мне довелось быть членом жюри конкурса «Композитор XXI века» в январе нынешнего года. Было очень интересно наблюдать за тем, что молодые выносят на сцену. Иногда — полный бред. А, например, одна из победительниц — Татьяна Шатковская-Айзенберг — представила очень тонкое, интересное сочинение со сценической драматургией.

— *Вы выходите на сцену с самых юных лет. Как Вы боретесь со сценическим волнением? Известно ведь, что даже самый востребованный артист, который выходит на сцену регулярно, не избавлен от этой проблемы.*

— Это такая беда... Если бы не было сценического волнения, мне кажется, история музыки вообще была бы другой. Если бы не существовало

такого тонкого человеческого устройства, всё бы изменилось: были бы другие герои, другие музыканты давали бы интервью... Сколько исполнителей не смогли себя проявить из-за этого парализующего страха! И наоборот: сколько нынешних авторитетов не возникло бы... Всё это тайна, покрытая мраком. Кто знает, какой процент от своих возможностей показывает музыкант на сцене, перед публикой. Очень точно говорил нам Тигран Абрамович Алиханов на занятиях по камерному ансамблю: «Дома мы все Рихтеры». Дома, когда на нас никто не смотрит, мы играем замечательно. Недавно в рамках Летней творческой школы «Новые имена» в Суздале я была на встрече с виолончелистом Борисом Андриановым. И услышала такой рассказ: «Я сижу, репетирую в огромном пустом зале. Я полностью раскован. Но если там появится уборщица с ведром и тряпкой, я уже неосознанно играю для неё».

— Но это и есть профессионализм!

— Да, но это имеет и плюсы, и минусы. Возможно, для уборщицы он играет более приподнято. Но бывает волнение и другого рода, к сожалению.

— А как Вы с этим справляетесь?

— Обыгрываюсь. Самый хороший рецепт — досконально предвидеть всё, что может про-

зойти. Но студенту этого не посоветуешь: он выходит на сцену Малого зала консерватории играть экзаменационную программу, и у него нет возможности два этюда и полифонию перед этим обыграть на концертных эстрадах. Рецепта, наверное, нет. Представить себе по Станиславскому четвёртую стену. Не все это смогут сделать, не всем это поможет. Это опыт, это концертная практика. Почему у меня было счастливое детство? Я всё время была на сцене. Это единственное, что позволило преодолеть многие волнения. У маленьких детей вообще нет волнения. Главное — красиво одеться, выйти, сыграть и красиво поклониться. Последнему отдельно учат.

— Кстати о поклонах. Точнее, о визуальной стороне поведения: жесты, мимика... Думаю, что любой концертирующий пианист, даже если и признается в обратном, думает об этом.

— Конечно, есть исполнители, которые это отрицают — психотипов множество, как и градаций таланта по Нейгаузу — миллион. Для меня это важная часть сценического воплощения произведения. Любой неверный жест может загубить исполнение. Как Рахманинов говорил, «точка сползла». Эта «точка» может «сползти» от каких-то банальных, непродуман-





ных вещей. Я это наблюдаю у студентов буквально каждый день. Редкий урок проходит без того, чтобы я не дала им рекомендаций именно по... назовём это штрихом. Иногда это просто момент проживания паузы. Не просто внутри себя, но во внешних проявлениях. Допустим, требуется создание максимального напряжения, а пианист мягко снимает ручку. Впрочем, ничего нового: старые профессора рассказывали, что по тому, как в былые времена выходили на сцену участники Конкурса имени Чайковского, было ясно, как они будут играть. Я это понимаю.

— Как Вам кажется, присутствие в жюри фортепианных конкурсов непианистов — например, дирижёров, импресарио — это хорошо или плохо?

— Хорошо. Музыканты должны сидеть разные. Разве дирижёр меньше понимает в искусстве пианиста?

— Многие считают, что пианистическая «кухня» доступна только пианистам.

— Интересно, а как же потом будущих лауреатов-пианистов будет слушать публика, которая вообще может не знать, как ноты называются? Голосуют-то ногами, по пути в филармоническую кассу.

— Подобное голосование — не всегда свидетельство высшего академического качества. Публика и за Лан Лана голосует. А Вы?

— Я не знаю, как я к нему отношусь, не смогла пойти на его московский концерт. Но я была

на мастер-классе. Очевидно, что это человек поразительной энергетики. Думаю, он большой мастер. У меня с ним большие вкусовые несоответствия. Но он имеет на это право, он не обязан всем нравиться. Судя по тому, что я слышала от своих студентов, молодых людей, которые не обладают ещё сформировавшимся опытом, одни попали под его стопроцентное влияние, а другие — не приняли

категорически. Не знаю, с чем это связано. Конечно, Лан Лан — продукт другой эпохи. Ясно, что во времена Рихтера и Гилельса подобный человек на сцене был бы невозможен. А сейчас он возможен. Ничего плохого в этом, наверное, нет. Меняется время, мы не можем законсервироваться в 60-х годах XX века.

— Но всё же, повторюсь, филармоническая сцена предполагает определённую академичность жанра, а не только эксцентрику.

— Мы вернемся сейчас к голосованию кошельком. Академичность... Это же пирамида: вся академичность сходится только в последней точке пирамиды, и ходить на эту академичность будет только самый верхний срез. Чем шире основание пирамиды, тем больше шансов собрать зал. Лан Лан — пианист для широкого круга. Если кто-либо из профессионалов находит в нём что-то свое, это, скорее, исключение. Я разговаривала с одним профессором Новосибирской консерватории, которая была на его концерте не в России. И вот что услышала: «По записям я относилась к нему крайне негативно. Потом пошла на концерт и сидела, как вкопанная». Я жалею, что не пошла на его московский концерт. Впрочем, иногда я и с более признанными пианистами не соглашаюсь, это нормально.

— А на чей концерт Вы пошли бы, бросив всё?

— На Марту Аргерих. Собственно, я и пошла тогда, когда она приезжала. На Григория Соколова, но мне никак не удаётся доехать до Питера в дни его концертов. С большей охотой — на многих, увы, не живущих. Я замети-

ла, что сегодня многие подпадают под обаяние монозаписей. Иногда старые шипящие пластинки производят большее впечатление, нежели современные, вычищенные до стерильности записи. Поэтому я пошла бы на музыкантов той эпохи.

— *Что, как Вам кажется, из той эпохи ушло безвозвратно?*

— Фактически всё. Начиная с роялей, на которых они играли. Современные рояли не имеют ничего общего с теми. Но, в принципе, столько факторов повлияло... Звукозапись, конкурсы, размер залов. Тогда не строили таких «тысячников». Какая-то стадионность пришла в музыку.

— *А вместе с ней — другие герои?*

— Да, герои, которые в состоянии наполнить эти залы, прежде всего, своей энергетикой.

— *Но Григорий Соколов-то может, хотя кажется «героем не нашего времени».*

— Он уникален: он одинаково уместен и на стадионе и в малюсеньком зале. Я не знаю, тут для меня лично нет чётких законов. Иногда я прибегаю к самому простому способу оценки: нравится — не нравится. Без вникания в профессиональные тонкости.

— *И получается?*

— С пианистами, конечно, нет. А с другими специальностями — да. Я не могу согласиться, если самый обаятельный артист совершает неприемлемые в профессиональном смысле деяния. Для меня в этом смысле авторитетов не существует.

— *У Вас есть любимые залы — по энергетике, ауре?*

— Как ни странно, самые свободные, удачные, комфортные концерты бывают в самых отдаленных точках России. Помню фантастический концерт во Владивостоке — несмотря на перелет, разницу во времени. Удалось раскрепоститься, поймать вибрацию зала. Это были 24 прелюдии Рахманинова — не самая лёгкая на свете программа, требующая больших концентраций. Конечно, такого расслабления никогда не удастся достигнуть в Большом зале консерватории, сколько бы ни было опыта, как бы ни была обыграна программа. Странно... Я исповедую позицию, что играть надо везде, как в Большом зале. Не снижая ни качества, ни уровня ответственности. Но есть ощущение: здесь тебя слушает вся музыкальная Москва.

— *Ваш первый сольный концерт в Большом зале консерватории состоялся 6 января нынешнего года. Следующий — вновь 6 января.*

— Мне это так нравится! Не знаю, случайно ли это, это решается в высших филармонических кругах. Но во мне сочельник вызывает необыкновенное состояние, обильно приправленное нервозностью и всем, что требуется для выхода на эту сцену. Но так приятно понимать, что люди придут в состоянии праздника: они ведь знают дату, на которую покупают билет. И, конечно же, я готовлю совершенно особенные бисы.

— *С недавних пор у Вас появился свой фестиваль в Сургуте — «Зелёный шум». Вам захотелось попробовать себя на организаторском поприще?*

— О, фестиваль это такая приятная забота! Я — его президент. И не имею отношения ни к чему, кроме составления программ и приглашения приятных мне людей. Я регулярно выступаю в Сургуте, сложились замечательные отношения с дирекцией филармонии. И когда с их стороны была проявлена инициатива, я согласилась — давайте сделаем фестиваль. У нас получилась симпатичная история — исключительно молодежная, до 30 лет. Это музыканты, которые вот-вот взлетят, станут суперзвездами. И на этом этапе их нужно «отловить» и привезти в Сургут. Из пианистов это Арсений Тарасевич-Николаев, Злата Чочиева. Из скрипачей мне было интересно познакомиться с Романом Филипповым, его мало кто знает, но точно узнают. Музыкант яркий, харизматичный и при этом, что для меня особенно ценно, без излишне высокой самооценки.

— *Вам доставляет радость открывать новые имена, ранее в нашей беседе Вы упомянули учеников. Для Вас педагогика — удовольствие?*

— Конечно, радость! Если в первые два года я преподавала в режиме «ну, попробую», то теперь занимаюсь этим осознанно, хотя это и отнимает огромное количество времени.

— *А как же мнение, что молодой играющий пианист преподавать не должен, это «мешает ушам»?*

— Мешает. Но я начала не в таком уж юном возрасте. Слава Богу, это не свой класс, я ассистирую профессору Александру Мндоянцу, который отпускает меня на все гастроли. Когда могу, тогда занимаюсь. Когда не могу, он с пони-



манием к этому относится. В консерватории таких много: например, Николай Луганский, который гастролирует неизмеримо больше меня.

— В интервью нашему журналу (см. «PianoФорум» № 2, 2010) он говорил, что педагогика — совершенно не его стезя.

— Возможно, это был «ответ настроения». Я думаю, что для студента само общение с Луганским является бесценным, даже если он делает всего два-три замечания. Обаяние его личности — огромно. Любой молодой музыкант должен подпасть под обаяние личности! Значительно хуже, если он с первого курса считает, что он «сам с усами» и лучше него никто не играет.

Для меня общение с молодыми — это учёба на собственных ошибках. Как в анекдоте: «Раз объяснил, второй, третий... Сам уже всё понял, а они не понимают». Когда пытаешься донести до студента какую-то истину, иногда и сам приходишь к новым идеям. И свои ошибки отслеживаешь лучше. Для музыканта существуют только два похожих полезных занятия: преподавание и работа в студии, звукозапись, то есть занятие с самим собой. Но без опыта преподавательской работы звукозапись не так полезна.

Потому что, сидя в аппаратной, ты иногда чувствуешь, будто это не ты сидишь, а твой студент. Это очень интересное ощущение.

— Как долго Вы идёте к новому сочинению? Есть какие-то фазы, свойственные именно Вам?

— Это обычные этапы разучивания произведения, они всегда примерно одинаковы. Разбор. Потом — средний этап, самый интересный и самый трудный, когда созревает нечто, что можно назвать концепцией. А третий этап — обрывание и доведение до блеска. Конечно, всегда возможны «ответвления». Допустим, «не идёт». Тогда нужно отложить сочинение на несколько дней. Кто-то говорил, что хорошо выученная программа — это та, которая была однажды выучена, не сыграна, потом отложена на полгода, а потом уже доведена до блеска. Но этого жизнь не позволяет. Нужно быть предоставленным самому себе человеком, который сам определяет даты концертов. В современном режиме это невозможно.

— Современный концертующий музыкант зачастую вынужден в течение долгого

времени исполнять одну и ту же программу на гастролях, исполнять программы «блоками». Как поддержать нужное состояние, как не допустить рутинности происходящего?

— Эмоциональное состояние поддержать действительно сложно, и последние концерты идут часто на автомате. С другой стороны, профессионалу ничего не стоит скрыть на десятом концерте, что он не так остро чувствует, как на концерте втором «из блока». Кстати, ощущения исполнителя и публики не всегда совпадают. Иногда кажется, что совсем ничего не дал, не выложил, а авторитетные люди в зале говорят, что было хорошо. Иной раз кажется, что отдал себя всего, до последней капли крови, а в зале — впечатление сильного перебора, звукового преувеличения. Это загадочное, тёмное дело...

Возвращаясь к блокам... Я иногда думаю, как было бы хорошо, сделать программу и целый год её играть. Почувствовать полный комфорт и раскованность, освобождение. С другой стороны, наверное, к добру, что так не получается. Я однажды посчитала: у меня за один концертный сезон было исполнено 18 разных концертов с оркестром. Это, конечно, не очень здорово. С другой стороны, это держит в тонусе. Есть концерты (например, Второй Рахманинова) которые можно толком не повторять, а вспомнить на репетиции. А есть те, которые играл два-три раза в жизни, например, концерт Шумана. Если мне потребуется его сыграть через месяц, я буду учить его немножечко заново. С одной стороны, это тяжело, а с другой — это повод не заостенеть в исполнении произведения, переосмыслить его. Но признаюсь, когда за месяц 5–6 разных концертов с оркестром, это тяжело. Пианисты здесь самый непривлекательный народ, ибо репертуар огромен.

— Видимо, поэтому развивается тенденция исполнения редких сочинений по нотам?

— Честно говоря, я совершенно не против. Почему бы нет? Современную музыку — конечно же, по нотам, это не обсуждается. Правда, зачастую авторы бывают недовольны...

Вообще, ритм концертной жизни у активно гастролирующего солиста сейчас таков, что легче поставить перед собой ноты, чем мандражировать за забытый текст. Это честнее перед публикой. Но пианисты лишены этой привилегии, потому что у скрипача одно количество текста на странице, а у нас несколько другое. Так что придется всё-таки развивать память...

Знаю, что есть гении, которые играют всё наизусть, но это не моё. Я лучше сыграю по нотам, чем разойдусь с оркестром, забуду текст...

— Как в идеале должны складываться отношения солиста и дирижёра?

— В идеале — совместная работа. Но, конечно, случается и «конвейер»: прошли ключевые точки — и вперёд. Но, как правило, выстраивая график, я договариваюсь о приезде накануне. Не люблю приезжать в день концерта, репетировать и выносить это на сцену. Мне нужно с репетицией переспать. Переосмыслить, прижиться к этому залу. Один день — это же не так много! И большинство филармоний идёт навстречу.

Конечно, концерты в Москве дают больше возможностей для совместной работы. Последний пример — работа с Юрием Ивановичем Симоновым, очень интересная. В программе были два концерта Шопена. Мы начали заниматься за неделю без оркестра. Я пришла к маэстро, сыграла. Не забудем, конечно, о специфике шопеновского аккомпанемента: на дирижёре больше ответственности, чем на солисте. И спасибо Юрию Ивановичу, что он устроил эту встречу накануне. Оркестровых репетиций потом было три, мы всё внимательно прошли. И на концерте царило полное взаимопонимание.

Иной раз бывает и по-другому: дирижёр руководствуется ненавидимым мною выражением «дирижёр должен обслужить солиста». Для меня нет ничего страшнее, если дирижёр настроен именно так, это такое ремесленничество! Тогда приходится брать инициативу в свои руки. Конечно, приятно, когда идёт живое обсуждение на репетиции. Один из любимых моих дирижёров, сейчас, к счастью, получивший широкое признание, — Александр Сладковский. С ним у нас замечательный контакт, мы схожи по темпераменту, репетиции с ним — это работа единомышленников.

Пожалуй, таких ситуаций, когда дирижёр чересчур императивно диктует мне свою волю, уже не случается. Ростропович ушёл от нас, а с ним было именно так, он диктовал. Пусть «в мягких перчатках», но навязывал то, что хотел. И это было очень здорово, полезно, я была совсем молодая. Конечно, испытывала восторг от общения с ним. Представьте его рассказ о том, как он «видит» концерт Шостаковича, которого он знал! Или такой пример: мы на Тайване сыграли с ним Рапсодию на тему Паганини, а на следующий день перед отлётом он вдруг предложил: давай встретимся, поговорим о том, что было вчера. Это же счастье! Вспоминаю, как он добивался от меня не совершенного исполнения моей партии, а чтобы я по клавиру сыграла оркестровое вступление. Потрясающе интересно! Всё чаще я возвраща-



юсь к этому мысленно и чем дальше, тем больше понимаю, что он имел в виду.

— *Вы – общественный деятель. Как Вам кажется, можно ли в сфере культуры поменять что-то одно, системное, чтобы всё наладилось? Или это иллюзия?*

— Иллюзия. Когда я соприкоснулась с вопросами законодательства и законотворчества в культуре, то поняла: поменять что-либо необыкновенно сложно. Особенно сложно, если затеяно некое «бумажное движение» в негативную сторону: повернуть обратно — из ряда чудес. Яркий пример — концепция, связанная с ДМШ и ДШИ. Я так прониклась этой темой, что даже возглавила Ассоциацию детских школ искусств. Это не очень большая загруженность, но надо им помочь идеологически. Весь последний год шли атаки на систему, я имею в виду идею начинать профессиональное музыкальное образование с 12 лет. Мне пришлось лично посетить множество кабинетов, инициировать обсуждение этой темы на Совете по культуре (кстати, на том заседании с очень продуманной и эмоциональной речью выступил ректор Московской консерватории, Александр Сергеевич Соколов). Очень трудно переломить процесс, который инициировали те, кто явно не учился ни в музыкальной школе, ни в школе искусств...

Или, например, новый закон о пятилетних контрактах для творческих работников. Очень спорная инициатива, особенно для артистов оркестров. Буду участвовать в обсуждении этого закона на заседании Комитета по культуре в Госдуме. Я очень волнуюсь за музыкантов. Волнуюсь за артистов старшего поколения, которым тяжело играть открытые конкурсы вместе со вчерашними студентами. Человеку, который всю жизнь посвятил оркестровому музицированию, трудно конкурировать с молодым солистом. Но не факт, что для оркестра он менее ценен, нежели выпускник консерватории. Вот в такие разные вопросы приходится «ввязываться».

Может быть, это прозвучит напыщенно, но у меня — простая жизненная позиция: во-первых, активная; во-вторых, я предпочитаю попробовать, чем отказаться, а потом сожалеть об упущенных возможностях. И ещё: кто, если не я? Всегда лучше сделать что-то хорошо самому, чем потом сетовать, что другой сделал плохо. Я считаю, что музыканты, которые чувствуют в себе заинтересованность и силы, просто обязаны участвовать в общественной жизни. Я не хожу на площади, мне это неинтересно. Мне важно воздействовать там, где я могу принести реальную пользу. ■

Беседовала Марина БРОКАНОВА

Verbier festival

19 JUILLET - 4 AOÛT 2013



СВЕРХМУЗЫКА ВО СЛАВУ МИРА Фестиваль в Вербье отпраздновал 20-летие

«**Т**огда, в 1994 году, я и сам не представлял себе, что я создаю,— говорит **Мартин Энгстрём**, основатель и бессменный руководитель знаменитого фестиваля в швейцарском городе Вербье.— Мне хотелось устроить что-то вроде грандиозной вечеринки — в виде фестиваля. Первыми гостями на ней стали Зубин Мета, Юрий Темирканов, Кент Нагано, Миша Майский, Женя Кисин — в общем, вечеринка удалась». Сегодня затея Энгстрёма разрослась до масштабов одного из крупнейших летних музыкальных фестивалей. В июле он отметил 20-летие, и программа была по этому случаю особенно насыщенной.

На закрытии под управлением Кента Нагано звучали «Весна священная» Стравинского — к столетию со дня премьеры — и сочинение швейцарского композитора Ришара Дюбюньона «Полёт над Альпами», написанное по заказу фестиваля. А в первый вечер Шарль Дютуа дирижировал Девятой симфонией Бетховена, которой предшествовало новое сочинение Леры

Ауэрбах «Во славу мира» — ещё один фестиваль заказ — для того же состава с хором и четырьмя солистами. В основе оратории — тексты на нескольких языках, в том числе фрагменты молитв крупнейших мировых религий; по-видимому, автор и публика верят в то, что грандиозность замысла и исполнительских средств гарантируют сочинению удачу ещё до написания. Однако на деле получилось вполне типовое гигантоманское полотно вроде симфонии «Воскрешение мертвых» Алексея Рыбникова, которому едва ли суждена долгая сценическая жизнь.

Интернациональная команда солистов (Лиза Милн, Лилли Паасикиви, Павол Бреслик, Мэтью Роуз) пела в сопровождении Фестивального оркестра Вербье, созданного в 2000 году. В его составе — музыканты от 16 до 29 лет, с которыми на протяжении нескольких недель занимаются солисты ведущих мировых коллективов. Оркестром дирижируют маэстро топ-класса, в работе с которыми кол-

Григорий Соколов



лектив постоянно растёт. В нынешнем году, помимо Нагано и Дютуа, это Валерий Гергиев и Джанандреа Нозеда. Сегодня коллектив является, пожалуй, главной гордостью фестиваля. На протяжении нескольких лет его возглавлял Джеймс Левайн; под его управлением оркестр выступал в Москве осенью 2003 года. Столичное «оркестровое хозяйство» в ту пору лихорадило, как никогда; на этом фоне молодёжный оркестр, пусть даже и не имеющий постоянного состава, звучал особенно выигрышно.

В программе фестиваля нет оперы, хотя к юбилеям Джузеппе Верди и Рихарда Вагнера в концертном исполнении было представлено по одному акту из опер «Отелло» и «Валькирия» (дирижировал Валерий Гергиев). Нет и объединяющей темы — каждый волен искать ее сам. Для кого-то таковой станет фортепианное искусство — пианисты здесь среди солистов на первом месте: летом на фестивале выступали Менахем Пресслер, Юйцзя Ван, Итамар Голан, Мишель Берофф, Эмануэль Акс и многие другие. С «пианистической» темой тесно пересекается «русская» — музыкантов из России в Вербье всегда немало: за две недели здесь сыграли Григорий Соколов, Михаил Плетнёв, Юрий Башмет, Даниил Трифонов, Денис Кожухин, Евгений Судьбин, Михаил Мунтян — и это далеко не все. «Одному Богу известно, как случилось, что основой форума всегда были русские музыканты», — задумчиво говорит Мартин Энгстрём, выделяя Евгения Киси-

на и Мишу Майского как наиболее преданных друзей фестиваля.

Музыке нашей страны были посвящены многие программы; в одной из них звучали сочинения Щедрина, Вайнберга, Глинки и Шостаковича. Возрождение интереса к наследию Моисея Вайнберга достигло пика в 2010 году, когда композитору был посвящен фестиваль в Брегенце. Тогда же активизировались скептики, утверждавшие, будто Вайнберга скоро забудут вновь, а музыкантам он якобы неинтересен. Но один из лучших концертов минувшего фестиваля украсило его Фортепианное трио, исполненное отнюдь не из-под палки. Оно стало центром вечера русской музыки, где первую скрипку играл Дмитрий Ситковецкий — чуткий, властный лидер ансамбля, менявшего состав от номера к номеру.

Программу открыл Терцет Щедрина, где Ситковецкому составили компанию пианистка Хатия Бунятишвили и виолончелист Эдгар Моро. В 2011 году, когда 17-летний Моро занял II место на конкурсе Чайковского, он играл как исполнитель лет сорока с лицом юноши (и уже тогда казался самым перспективным с точки зрения будущего роста финалистом). Сейчас этого дисбаланса нет, и его виолончель звучит просто сногшибательно. Терцет написан с характерным для Щедрина блеском, где недостаток цельности формы компенсируется эффективностью каждого эпизода в отдельности. В восторг привел публику финал, где все трое весело запели «Соловей, соловей, пташечка», при этом играя



Аарон Карпентер

музыку без тени веселья. Успех имело и трио Вайнберга, где помимо очевидных влияний Шостаковича и Прокофьева безошибочно слышен узнаваемый голос автора. За Альтовой сонатой Глинки последовал симфонических масштабов Третий квартет Шостаковича, где к Ситковецкому присоединились Борис Кушнир, Антуан Тамести и Гэри Хоффман.

После такой программы был необходим отдых и музыкантам, и публике, однако едва ли кто-то пожалел о том, что задержаться неожиданно пришлось еще на час. Не уходя со сцены, Ситковецкий объявил о том, что в честь дня рождения Мартина Энгстрёма состоится небольшой концерт-сюрприз, и показал себя блестящим конферансье. На сцену выходили Эмануэль Акс, Готье Капюсон, Елизавета Леонская, Миша Майский и многие другие. Два номера звучали исключительно даже на этом фоне: 81-летний Дмитрий Башкиров, не выступавший больше года и, по его словам, без очков почти не видевший клавиатуры, с щемящей трогательностью сыграл «Мелодию» из «Орфея и Эвридики» Глюка. Гвоздём программы стало выступление Томаса Квастхоффа, полтора года назад прекратившего певческую карьеру: ради друга он сделал исключение и спел знаменитую Danny Boy.

Насколько безупречен с точки зрения вкуса был этот импровизированный концерт, настолько же обескуражило выступление Дэ-

вида Аарона Карпентера двумя днями позже. Первоклассный альтист, Карпентер представил одну из сонат Хиндемита, продолжил серией танго Пьяцоллы и закончил двумя пьесами, автором которых значился некто Алексей Шор. Первая под названием «Транссибирский вальс» представляла собой фантазию на тему песни «Постой, паровоз», вторая — на тему «Мурки». После этого легче понять Гидона Кремера, в 2011 году по принципиальным соображениям отменившего приезд в Вербье; хотя и Кремер приложил руку к тому, что значительная часть публики считает милые, но легковесные танго Пьяцоллы серьёзным искусством. О том, как довести до его уровня легкую музыку, на закрытии фестиваля поведал Михаил Плетнёв. Сюиту для фортепиано и оркестра Александра Цфасмана он исполнил с редким достоинством, тактом и чувством меры. Жаль, что запись этого выступления не вошла в комплект фестивальных записей на 14 CD, выпущенный к 20-летию.

Центральным событием форума, в том числе и среди выступлений пианистов, стал концерт Григория Соколова, прежде не выступавшего в Вербье. Маэстро представил программу, которую до этого на протяжении полугода играл в различных европейских городах, в том числе в Санкт-Петербурге в июне. В нее вошли Четыре экспромта (D 899) и Три пьесы (D 946) Шуберта, соната «Хаммеркла-




вир» Бетховена и шесть бисов — фактически ещё одно отделение: пять пьес Рамо и Интермеццо *b*-*mol*l Брамса. Трёхчасовая, изматывающая и пианиста, и публику программа была представлена в зале Эглиз на 500 мест — вместимость явно в несколько раз меньше, чем у многих залов, где выступает Соколов, например, у Большого фестивального зала в Зальцбурге (эту программу пианист исполнял там ровно месяцем позже). Неудивительно, что зал был переполнен, в том числе членами фан-клуба Соколова, приехавшими в Вербье только ради этого концерта.

Писать о том, что концерты Соколова принципиально отличаются от выступлений любых других исполнителей, давно стало банальностью. Чем чаще читаешь и слышишь об этом, тем меньше веришь, однако факт: попав на концерт Соколова, ты получаешь новый экзистенциальный опыт — хотя в устах третьих лиц это и кажется преувеличением. Его Шуберт непохож на привычного Шуберта, не говоря уже о Бетховене. «Хаммерклавир» Соколова настолько опрокидывает представления об этой сонате, что на ум приходит неожиданное сравнение с Седьмой симфонией Малера в интерпретации Отто Клемперера, также не похожей ни на одно другое её исполнение. Концерт Соколова — событие до такой степени особенное, что практически ни с одной рецензией на него невозможно согла-

ситься, а слова о том, что Соколов не играет, а разговаривает с Богом, представляются трюизмом, хотя это чистая правда.

Именно поэтому комментарии вроде «соната не вполне срослась, начало вышло смазанным» или «в игре пианиста сквозила отчётливая усталость» кажутся решительно неподходящими к событию такого масштаба, даже если принадлежат компетентным и опытным рецензентам. Как обычно, один из самых долгожданных моментов концерта Соколова — пьесы на бис. На сей раз это были фрагменты Сюиты *D-dur* Рамо — она целиком входила в программу, которую Соколов играл в прошлом сезоне. Найдя в YouTube записи этих исполнений, можно получить о них некоторое представление, хотя в случае Соколова запись уступает живому исполнению во много раз сильнее, чем почти у любого другого артиста. Стоит добавить, что этой интерпретации было бы справедливо предписать авторство «Рамо — Соколов»: не изменив в тексте ни ноты, маэстро настолько лишил его какой бы то ни было клавишинности и «присвоил», что получилась некая сверхмузыка, автора и эпоху создания которой не угадаешь, если не знаешь заранее. Концерт стал событием экстра-класса даже на суперзвёздном фоне юбилейного фестиваля в Вербье. ■

Илья ОВЧИННИКОВ

A portrait of Yasha Nemtsov, a man with short hair and blue eyes, wearing a grey blazer over a light blue shirt. He is leaning forward, looking directly at the camera with a slight smile. The background is a bright, modern interior with a white wall and a dark metal railing. A semi-transparent dark grey banner is at the bottom of the image, containing white text.

Яша Немцов:
«В ИСКУССТВЕ
ВАЖНЕЕ ВСЕГО
ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ»

Яша Немцов (род. 1963) – выдающийся музыкант-просветитель, живущий в Германии, концертирующий в мире, публикующий исследования музыки, подвергшейся гонениям на разных континентах планеты. Обратившись вначале к судьбам еврейских музыкантов печально знаменитого Терезинского гетто и вернув людям целую серию шедевров композиторов-мучеников, он занялся проблемой репрессированной музыки в планетарном масштабе. Сегодня его интересы простираются от берегов Северного до берегов Желтого моря. Он взял на себя миссию возвращения к жизни отверженных эпохой тоталитаризма художественных ценностей. Соединив в себе талант концертирующего пианиста и музыкального писателя, Немцов стал фактически первооткрывателем для западного мира целого ряда бесценных художественных явлений XX века.

— *Ваш путь в мир музыки был довольно нетипичным, поэтому хотелось бы начать беседу с рассказа о Вашем детстве.*

— Я родился в «солнечном» Магадане, мой отец работал в Магаданской области, как и значительная часть населения того края, при лагере. Когда мне было два года, мы переехали в Ленинград, и именно там прошло моё детство. Родители мои происходили из самых «простых», рабочих семей. Музыка в нашем доме, безусловно, звучала, но я не был погружен в её мир с самого детства в той степени, как это обычно бывает у детей профессиональных музыкантов.

Родители купили пианино моей старшей сестре. Мне тогда было шесть лет, и я стремился «не отставать», поэтому к нам обоим стала приходить учительница. Несколько лет мои занятия ограничивались этими уроками: менялись учителя, но в целом всё проходило на среднем, любительском уровне. В 12 лет мне посоветовали продолжить учёбу в музыкальной десятилетке, что я и сделал, поступив в седьмой класс. С этого момента и начался мой профессиональный путь. Тем не менее, некоторое время я ещё «входил» в этот мир, так как у меня не было многих необходимых навыков, которые имеют дети из «музыкальных» семей. К примеру, я не был приучен ходить на концерты; безусловно, позже в консерватории я активно посещал их, но поначалу это не было для меня чем-то само собой разумеющимся.

— *Вы продолжили обучение в Ленинградской консерватории?*

— Да, я поступил туда в класс Александра Ихарева, у которого я прежде занимался в десятилетке. Он был достойным, «крепким» музыкантом, хотя и не имел ярких конкурсных побед. К сожалению, он рано ушел из жизни...

— *А когда Вы стали заниматься музыковедением?*

— Как теоретик я нигде не учился.

— *То есть это было для Вас своего рода «велением души»?*

— Это довольно долгая история. В детстве, до поступления в музыкальную десятилетку, я интересовался многими вещами, и музыка среди них была, как мне кажется, едва ли не на последнем месте. Я очень любил историю, особенно историю Древнего мира, много читал и втайне мечтал стать историком. Однако, когда в двенадцать лет встал вопрос об учебе в музыкальной десятилетке (что означало путь в профессиональные музыканты), у меня состоялся серьезный разговор с мамой. Она была убеждена, что еврею в то время поступить на исторический факультет было крайне сложно, а перспектива провалить вступительные экзамены и «загнать» в армию, очевидно, никого в семье не вдохновляла. Таким образом, было решено, что лучше мне стать музыкантом.

Однако любовь к истории у меня осталась. Постепенно я стал читать философские труды, меня заинтересовала эстетика, я даже сам стал немного писать. Когда я переехал в Германию, свои научные опыты я поначалу бросил. Через некоторое время я стал интересоваться музыкой забытых или преследовавшихся композиторов, и один мой знакомый, узнав про это, предложил мне написать небольшой материал для публикации по этой теме. Я подготовил статью (что было непросто, так как я тогда ещё не вполне свободно владел немецким), она получилась удачной, и мне заказали вторую. Постепенно я стал изучать наследие русско-еврейских композиторов, ездил в архивы, «раскопал» множество новой информации и часто публиковал результаты своих поисков. Поначалу это было лишь своего рода хобби, но из



Концерт в Бундестаге. К. Блахер, Я. Немцов

него и развилась моя вторая профессия. Когда я знакомился с музыкой композиторов Новой еврейской школы, мне, к примеру, недостаточно было только играть их, хотелось знать и историю создания этих сочинений, и культурный контекст творчества этих композиторов. Поскольку никакой литературы по этому вопросу не было, мне пришлось «копать» в этом направлении самому. Впоследствии, правда, порядок часто был обратным: изучая как музыковед творчество забытых еврейских композиторов, я постоянно искал новые, неизвестные сочинения и открыл много интересного для себя как пианиста.

— *Как Вам удаётся совмещать две столь необъятных сферы — исполнительство и музыковедение?*

— Безусловно, возможности человека ограничены, и не все идеи удаётся реализовать. Этот год получился для меня особенно трудным, так как я начал преподавать в Веймарской высшей школе музыки, и необходимость постоянного проведения лекций в сочетании с многочисленными концертами привели к тому, что я совершал по две-три поездки в неделю между разными городами. Тем не менее, в целом пока удается справляться с подобными трудностями. Во многом помогает организация самого мыслительного процесса — многие идеи я продумываю и разрабатываю в дороге или на прогулке. Помимо этого, я относительно легко пишу тексты, у меня нет сложностей с выражением мыслей на бумаге. К тому же я, так или иначе, стараюсь не усложнять стиль моих работ, так как хочу, чтобы мои публикации были

понятны не только профессионалам. Кроме того, я не записываю заранее мои лекции для студентов, а говорю всё, что называется «из головы», и это экономит много времени. На научных конференциях мне зачастую достаточно для выступления лишь основных тезисов, записанных на бумаге. Во всяком случае, исполнительство остается для меня приоритетной задачей, которой я посвящаю основное время.

— *Ваша карьера сложилась без участия в музыкальных конкурсах. Многие молодые пианисты, тем не менее, считают конкурсы абсолютно необходимыми для своего жизненного успеха. Что бы Вы порекомендовали им в этом аспекте?*

— Наверное, я всё же не стал бы однозначным советовать молодежи следовать моим путем, так как моя карьера была достаточно необычной и, откровенно говоря, при других обстоятельствах она могла бы и не быть успешной.

Однажды, в первые годы жизни в Германии, знакомая студентка рассказала мне о своём участии в мастер-классах, где профессор Брендель показывал ей, к примеру, «как нужно применять в этом месте педаль», а профессор Майзенберг — «как нужно делать фразировку». В тот момент я ощутил какое-то чувство собственной неполноценности, ведь мне никто не давал таких советов, я не знал, как «нужно» играть...

Однако сейчас я понимаю, что моё неучастие в конкурсах и мастер-классах пошло мне на пользу. Я вынужден был много самостоятельно размышлять, находить собственные подходы к интерпретации тех или иных сочинений, активно расширять свой репертуар, исполняя малоизвестные или забытые произведения. Многие пианисты сейчас боятся выйти за рамки традиции и поэтому учат лишь всеми «заигранный» репертуар, зачастую копируя имеющиеся записи. Мне кажется, что в искусстве важнее всего индивидуальность, а конкурсы с их жёсткими репертуарными требованиями лишь подавляют оригинальный стиль пианиста. В ко-

нечном итоге, кому нужны сотни пианистов, исполняющих одинаковые произведения в одинаковом стиле?

Отмечу, что я специально не уклонялся от участия в конкурсах, но рад, что моя судьба сложилась без них. Безусловно, я с готовностью и с удовольствием исполняю и многие произведения вполне традиционного репертуара, однако в моей жизни особую роль сыграли те композиторы, которых я сам открыл. В процессе работы над их произведениями я вынужденно был первопроходцем и сам искал возможные пути интерпретации их музыки, что стимулировало моё развитие как музыканта и во многом сформировало мою творческую личность.

— В Веймарской *Musikhochschule* Вы — профессор кафедры музыковедения. Занимаетесь ли Вы преподаванием фортепиано?

— Я занимался этим около десяти лет в Германии, но происходило это на самом обычном, «школьном» уровне. Дело в том, что во время учёбы в Ленинградской консерватории мне по разным причинам не удалось активно включиться в тогдашнюю музыкальную жизнь. После консерватории я попал в армию, а вернувшись со срочной службы, хотел поначалу вообще бросить музыку. Столкнувшись с необходимостью элементарно зарабатывать на жизнь, я в итоге всё же устроился преподавателем в музыкальную школу, потом работал концертмейстером в питерском училище имени Римского-Корсакова.

Таким образом, когда я приехал в Германию, у меня не было каких-либо амбиций или далеко идущих планов, и я соглашался на любую работу. Поначалу давал частные уроки, затем получил место в музыкальной школе в маленьком городке неподалёку от Штутгарта, где преподавал иногда совсем малоспособным детям. Вначале я старался преподавать согласно русским традициям, но родители жаловались на излишнюю требовательность и строгость, считая, что я должен не «мучить», а развлекать их детей.

Постепенно у меня появились концертные ангажементы, и преподавание стало для меня не столь важным. Наконец, в 2002 году я был приглашен в университет в Потсдаме, и с тех пор бросил педагогику. Иногда меня приглашают дать мастер-классы, но это не носит, естественно, регулярного характера.

— Как Вы думаете, какие качества немецкого музыкального образования можно было бы применить в России?

— Я уверен, что в сфере фортепианной педагогики немецкой системе следовало бы поучиться у русской. Относительно музыковедения я не могу судить столь определённо, так как сам я в России по этой специальности не учился. Тем не менее, исходя из того, что я знаю о советской системе образования в целом, я могу утверждать, что подача теоретических дисциплин в российской традиции отличается значительно большей систематичностью и организованностью. Например, когда я учился в консерватории, то в курсе истории музыки мы последовательно проходили все эпохи, начиная с античной эры, выделяя всех значимых композиторов. У студентов формировалась полная картина всего хода развития искусства. В Германии же господствует тенденция (особенно усилившаяся с приходом Болонского процесса) к «выхватыванию» отдельных тем и фрагментов из программы, не оставляя места для осмысления общей картины предмета в целом.

Курсы, изучаемые здесь в университетах, зачастую никак не связаны друг с другом. Я сам сталкиваюсь с подобной проблемой, так как ответственен за реализацию учебной программы для Школы еврейских канторов в Потсдамском университете. Такая же ситуация и в Веймаре, где я заведую кафедрой истории еврейской музыки. В этом, пожалуй, и скрыты причины низкого, на мой взгляд, уровня теоретического образования в Германии. Чем дольше я работаю здесь, тем больше ценю русскую систему, в рамках которой я и сам учился.

— Не секрет, что современная музыка пока ещё не всегда находит путь к сердцу слушателя в России. Как Вы думаете, что можно было бы сделать для её пропаганды?

— Как раз в этом аспекте, мне кажется, можно заимствовать опыт Германии. В послевоенное время здесь наблюдался настоящий всплеск интереса к современной музыке: её пропагандировали музыканты, она звучала в концертных залах. В России же до сих пор репертуар студентов в музыкальных ВУЗах чрезвычайно консервативен, и многие авангардные направления достаточно поверхностно изучаются в курсе истории музыки.

В то же время в Европе есть и негативная тенденция, связанная с излишней специализацией исполнителей и, особенно, с резким отрывом авангарда от традиционных стилей. Мне кажется, что основная проблема кроется в воспитании слуха и вкуса к современной музыке.

Чем больше её будут исполнять в концертах для широкой публики, тем легче будут восприниматься новые авангардные стили.

— В прошлом сезоне Вы приняли участие в замечательном проекте Арно Люкера «2 x hoeren» в берлинском Konzerthaus'e. Поясню для читателей «PianoФорум» суть идеи: сначала публика знакомится с одним или несколькими сочинениями композитора XX века, за этим следует дискуссия с участием модератора и исполнителя/ей, а затем — повторное исполнение. Во второй раз, после беседы, сочинения воспринимаются, безусловно, иначе. В программе Вашего концерта были 24 прелюдии Всеволода Петровича Задерацкого, кстати, записанные на CD несколько лет назад. Как Вы открыли для себя это сочинение?

— Журнал «Osteuropa» предложил мне написать статью о композиторах, побывавших в ГУЛАГе. Я с готовностью согласился, так как мне эта тема особенно близка (мой отец сам пережил лагеря), но у меня было мало материала. В процессе работы над статьей я наткнулся на имя композитора Задерацкого, мне удалось связаться с его сыном, профессором Московской консерватории Всеволодом Всеволодовичем Задерацким, который охотно выслал ноты и материалы о своем отце. Увидев 24 прелюдии, я захотел не только написать о них, но и исполнить. Так и началось мое увлечение творчеством Всеволода Петровича Задерацкого, которое сейчас занимает важное место в моей жизни.

По моему мнению, Задерацкий — одна из самых значительных фигур русской музыки XX века. Проблема заключается в том, что из всего его наследия сохранились преимущественно фортепианные и отчасти вокальные сочинения, что ставит композитора в неравные условия с его знаменитыми современниками, о творчестве которых мы можем судить целостно. Тем не менее, Задерацкий — выдающийся композитор с оригинальным музыкальным почерком. Сейчас я работаю над его циклом из 24 прелюдий и фуг, потрясающим сочинением, обладающим собственным уникальным стилем. Это колоссальный объем работы: хронометраж сочинения — около трёх часов, и оно отличается особо сложными музыкальным языком и концепцией цикла. Я думаю, это сочинение будет моей основной работой в следующем году...

Должен сказать, что в Европе творчество Задерацкого вызывает огромный интерес. На упомянутом Вами концерте в Берлине зал, не-

смотря на новое для публики имя, был полон; я радовался, видя в аудитории и молодых людей, и опытных меломанов. Я несколько раз исполнял цикл прелюдий Задерацкого в разных городах Европы и всегда встречал самый живой отклик. Люди часто подходили ко мне и сожалели, что не знали этой музыки раньше.

— Огромный резонанс получили Ваши компакт-диски, изданные под титулом «Новая еврейская школа». По сути, это Ваш авторский — исполнительский и музыковедческий проект. Расскажите о нем поподробнее.

— Я начал заниматься этой темой в 1995-м году. Один знакомый из Израиля назвал мне несколько имен, мне прежде практически не известных: Иосиф Ахрон, Лазарь Саминский, Александр Веприк, братья Александр и Григорий Крейны. В Государственной библиотеке Берлина я нашел несколько их произведений, изданных в 1920-х годах. Меня эта музыка поразила не только художественными достоинствами, но и легко узнаваемым еврейским колоритом. Вскоре я начал систематически искать в архивах материал об этих композиторах, открыл целый ряд других имен. Оказалось, что это были не просто интересные композиторы-«одиночки», а творческое содружество, целая композиторская школа, которая брала пример с русской «Могучей кучки» и называлась тогда в России «Новой еврейской школой». Для серии дисков с камерной музыкой мне удалось привлечь замечательных музыкантов: виолончелиста Давида Герингаса, альтистку Табеу Циммерманн, квартет Фоглера и др. Конечно, очень приятно, что мне повезло откопать целый пласт еврейской музыкальной культуры. Но и для моего развития эта исследовательская работа была очень важной, в конце концов благодаря этому я стал профессиональным музыковедом, защитил диссертацию по этой теме. Особенно я рад, что музыку «новой еврейской школы» сейчас все больше играют в самых разных странах. В Америке к примеру образовалось «Общество Иосифа Ахрона», с которым я тесно связан.

— Ваши исследования о Новой еврейской школе, безусловно, очень важны для Германии, так как напрямую связаны с трагическими страницами её истории. Насколько актуально сейчас для этой страны наследие русских композиторов XX века?

— Могу сказать, что ещё 20 лет назад отношение к ним было несколько пренебрежительным. Связано это было с господством

Дармштадской композиторской школы. Считалось, что именно она, вместе с родственными направлениями, и определяет современный музыкальный стиль. То, что происходило в Восточной Европе и СССР, рассматривалось как нечто мало-значительное и устаревшее. Положение изменилось лишь в последние годы, когда стало очевидно, что радикальный авангардизм, считавший постыдным любую традиционную гармонию, завёл себя в тупик вследствие



всё большего расхождения декларируемых концепций со вкусом публики, даже благосклонно к нему настроенной. За маской нового, передового искусства нередко скрывалось бездушное трюкачество, а иногда и просто откровенная бездарность. Оказалось, что это направление несло в себе определенные тоталитарные тенденции, подавляя не только связь с традицией, но и всякие самостоятельные поиски.

Этот кризис преодолевается сейчас благодаря большему эстетическому плюрализму, и в этих рамках интерес к музыке советского периода значительно возрос. Именно в этом контексте творчество Задерацкого, Вайнберга, Шостаковича и других композиторов в настоящее время активно завоёвывает сердца немецких слушателей.

— **Каковы Ваши дальнейшие музыковедческие планы?**

— Должность профессора в Веймаре открыла для меня новые возможности. На кафедре мы развиваем множество интересных проектов, но, к сожалению, финансировать их непросто, так что приходится активно искать спонсоров.

Один из новых проектов связан с композиторами, оказавшимися в гетто и лагерях. Сюда могут быть включены как уже существующие исследования, посвященные судьбам музыкантов в национал-социалистической Германии, так и новые работы, рассматривающие жизненный путь ряда композиторов во времена Стали-

на и в период «Культурной революции» в Китае. До сих пор проблематика подобных исследований концентрировалась в основном на нацистском периоде, но мне бы хотелось посмотреть на эту проблему шире, как на феномен музыкального творчества в экстремальных условиях, ставящих человека на грань выживания.

Не знаю, в какой мере мне удастся осуществить задуманное, но я намерен активно работать в этом направлении.

— **Вы считаете себя русским, еврейским или немецким музыкантом?**

— Интересный вопрос... В Германии я живу уже более двадцати лет и во многом идентифицирую себя именно с этой страной. Еврейская музыка и — шире — еврейская культура очень важны и актуальны для меня, я посвятил им немалую часть своей жизни. Значение же русской культуры невозможно переоценить, оно истине огромно, и я очень рад, что вновь могу прикоснуться к её богатству, изучая творчество Задерацкого, Вайнберга, Веприка и их современников. Мои детство и юность, в конце концов, прошли в Советском Союзе, там я получил образование. Особые отношения меня связывают, кроме этого, с США, где я часто бываю. Таким образом, во мне, я думаю, сочетается целая мозаика разных идентичностей. ■

**Беседовал
Александр КУЛИКОВ**

СЛОВО И ДЕЛО ВАЛЕРИЯ АФАНАСЬЕВА

28



7 ноября 2013

Концертный зал им. П.И. Чайковского

Валерий АФАНАСЬЕВ

Шуберт. Три пьесы (экспромта) D 946.

Соната № 21 B-dur, D 960

Несколько странное заглавие связано с необычностью самой фигуры этого пианиста — и не только пианиста, но и дирижёра, поэта, писателя, философа (весь список взят из буклета к концерту).

Никогда не забыть впечатления от первой встречи с В. Афанасьевым в БЗК зимой 1990 года — первой после его 16-летнего отсутствия на родине. Тогда прозвучали три последних сонаты Шуберта. Позволю себе процитировать отрывок из рецензии, написанной под непосредственным впечатлением от тогдашнего концерта: «Его ферматы — это несомненно формотворящие моменты, а возможно, и знаки характерного для австрийского искусства «экстаза молчания» (Карл Краус), моменты, позволяющие распознавать в бесконечной текучести шубертовской музыки определённые — и своеобразно напряжённые — очертания».

За этим первым последовали другие визиты в Россию, встречи, беседы, театральные постановки и многое другое. В общем, действительно складывался портрет некоего The Renaissance Man, как в шутку (и только ли в шутку?) называет себя сам В. Афанасьев.

То, что он творил за роялем в то время, можно было счесть чем-то вроде вновь ожившего неоромантизма. Во всяком случае, весьма свободное обращение со временем (особенно запомнились паузы, во время которых пианист снимал руки с клавиатуры и замирал на некоторое время) в сочетании с тёплым, проникно-

венным, ласкающим звуком, — всё это говорило в пользу такого «диагноза».

Но дальше, как говаривала кэрролловская Алиса, становилось всё «страньше и страньше». С каждым годом, с каждым новым приездом Афанасьева становилось всё более очевидно, что ему как-то неуютно в рамках профессии и что даже сама профессия пианиста начинает казаться ему всё более отжившей. Отсюда, видимо, родились его попытки создавать театральные постановки, играя в них главные роли. Помню две из них — одну по шумановской «Крейслериане», другую по «Картинкам с выставки» Мусоргского (в последней он на сцене БЗК играл роль Мусоргского, причём рядом с роялем стоял столик с неким напитком). Однако эти попытки лишь доказывали, что как пианист В. Афанасьев стоит неизмеримо выше, чем как актёр.

На этот раз со сцены КЗЧ мы услышали Три пьесы 1828 года (D 946), известные нам по рихтеровскому исполнению. Все они предстали у Афанасьева какими-то потусторонними, чрезмерно изысканными, лишёнными какой-либо энергии. Например, в главной теме первой пьесы в es-moll совершенно не чувствовалась предполагаемая здесь «тревожная танцевальность». Постоянное чередование угасающего pianissimo с внезапными резкими акцентами «наотмашь» (раньше я такого приема у Афанасьева не замечал) оставляли впечатление некоторой надуманности. Надо отметить, что Афанасьев (подобно Рихтеру) исполнил вычеркнутый Шубертом

в автографе, но позднее восстановленный Брамсом эпизод в As-dur. В последней пьесе C-dur совершенно отсутствовал жизнерадостно-венский характер темы. Правда, судя и по прошлым приездам пианиста, жанрово-танцевальная сторона австрийской музыки никогда не была особенно важной для него. Пожалуй, лучше всего удалась медленная часть Сонаты B-dur, исполненной во втором отделении концерта.

И не скажу, что всё это было неинтересно, неталантливо. Наоборот: и в трактовке Трёх пьес 1828 года и в сонате B-dur было много любопытных находок, неожиданных поворотов, представления некоторых фрагментов как бы в сильном «фотоувеличении». Но, однако, за этими находками как-то утрачивалось целое, особенно это касается той бесконечной текучести шубертовской музыки, которую после великих открытий Рихтера очень трудно не разглядеть в сонатах и пьесах Шуберта и владением которой в первый свой приезд в Москву В. Афанасьев как раз всех и поразил!


Сегодняшняя игра Афанасьева отдалённо напоминала хождение по выставочному залу, где вдруг что-то приковывает наше внимание, после чего мы равнодушно идём мимо десятков картин, пока не наткнёмся на что-то вновь нас заинтересовавшее. То была не столько интерпретация, сколько странная экскурсия по шубертовской музыке, причём с явной претензией на подачу её в каком-то совершенно особенном, и, если можно так выразиться, «усталом» освещении. Временами могло показаться, что В. Афанасьев, внимательно проштудировав труды своего давнего друга В. Мартынова, хочет передать нам ощущение конца музыки, утомлённости от традиционной культуры, одним словом, погрузить нас в атмосферу некоего окрашенного китчем поставангарда. Могло также показаться, что, изучив некоторые опусы В. Сильвестрова (вроде «китч-музыки», например), он хочет заставить нас услышать что-то простое как нечто сверхсложное. Но если такое зачастую удастся А. Любимову, это совсем не удалось, с моей точки зрения, В. Афанасьеву.

Я знаком со многими записями, сделанными Афанасьевым за последние годы. В основном впечатление от них примерно такое же: постоянное желание утвердить себя в качестве оригинального маргинала, намеренно сторонящегося торных путей, намеренно нарушающего правила. Такое случается и с другими артистами: наша эпоха вообще богата разочарованиями и тщетно пытается замаскировать их теми или иными парадоксальными трактовками. Но никто и никогда

не отменит высшего критерия, который следует применять к настоящему искусству: критерия естественности. В искусстве возможно всякое, в том числе, и преувеличения, и вычурность, и экстравагантность. Но всё-таки это лишь некие «боковые ветви» искусства, на которые того или иного артиста наталкивает извилистое течение его внутренних состояний. Экстравагантной бывала, например, М. Юдина, странные трактовки мы слышим иногда у М. Плетнёва, многими причудами отличался и Г. Гульд. Но главное, что остаётся от них и после них в нашем сознании, состоит всё же не в этом: ведь те поразительные открытия, когда та или иная музыка представляла в необычном ключе (например, Бах — у Гульда, Шуберт — у Рихтера, Моцарт — у Юдиной), воспринимались как откровение, как некий прорыв к истине. Такое же примерно ощущение осталось от первых концертов В. Афанасьева. В данном же случае мы словно оказались в полуразрушенном античном городе, где за обломками колонн и стен лишь угадываются очертания некогда прекрасного архитектурного ансамбля. Мы бродим по развалинам, скорбим об утрате, но уже нет надежды, что всё это возродится снова. Не это ли хотел сказать нам бесспорно необыкновенно талантливый и глубокий музыкант В. Афанасьев? А ведь года два назад, в своем концерте памяти Э. Гилельса (звучали бетховенские сонаты) Афанасьев предстал совсем другим. Возможно, конечно, что на этот раз мы стали свидетелями просто одного из неудачных выступлений пианиста. Но возможно и другое: «слово» Афанасьева, разочарование окружающим бытием теперь проникло и в его «дело», представив его исполнение в столь неубедительном и, надо сказать, довольно неряшливо отделанном виде...

... Несколько лет назад в России вышла книга его эссе на музыкальные (и немусикальные) темы. Там можно найти немало интересных мыслей, например, о Шуберте, музыку которого пианист часто исполнял, в том числе на описываемом концерте. В этих эссе В. Афанасьев часто касается темы смерти, космического ужаса, который он слышит даже в мажорных сочинениях австрийского романтика. Тут, как говорится, каждый слышит, как он слышит. Однако в высоком искусстве всё,— в том числе и идея смерти, прощания, наконец, отречения — должно выражаться лишь ценой «высокого напряжения», а не представляя артиста как «усталого раба», давно замыслившего побег, но так этот побег и не решившегося осуществить. ■

Андрей ХИТРУК



Лев
Власенко:
ГЕРОИ
НЕ НАШЕГО
ВРЕМЕНИ

Говорят, что Лев Николаевич Власенко очень волновался перед концертами. Его отношения с музыкой, с профессией были нелегки. По жизни — «счастливец», «удачник», любимец публики и учеников, в отношении Музыки он был воин, благородный рыцарь, искатель... нет, не приключений — Истины, Красоты, истинной красоты. Он, при своей огромной известности, как теперь говорят, «медийности» (достаточно сказать, что только одна его авторская программа о Ференце Листе показывалась на все 140 миллионов граждан СССР под Новый год), так и не стал «рабом эстрады», не изменил своей школе и высоким художественным стандартам, идеалам своего детства и юности.

Карьера его началась не так уж и рано. Да, выступал в детстве в родном Тбилиси с оркестром Оперного театра под управлением Одиссея Димитриади. Да, подавал большие надежды. Да, надежды оправдались. Но при этом нельзя сказать, что детство его было «омрачено» отсутствием свободного времени. Он рос весёлым, счастливым, и всё получил ровно тогда, когда было нужно, то есть вовремя. В 28 лет — грандиозная победа на конкурсе имени Листа в Будапеште. В 31 год Власенко стал лауреатом Первого конкурса имени П.И. Чайковского, вторым после Вэна Клайберна. Играл, по воспоминаниям очевидцев, невероятно. Так, как пианист играет только раз или два в своей жизни. Начав играть на конкурсе со второго тура (тогда такой привилегии удостоивали победителей другого международного конкурса, а у Власенко первая премия уже была), он прошёл на третий тур первым номером (!), о чём свидетельствуют протоколы голосования всех членов жюри, хранящиеся в Музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Таким образом, красивая «легенда о нулях», которые якобы ставил Святослав Рихтер всем участникам конкурса, кроме Клайберна, является не чем иным, как обычной музыкантской байкой, которую так любят повторять не слишком добросовестные коллеги и журналисты.

Было у Льва Николаевича много увлечений: иностранные языки, книги, живопись, спорт, путешествия и многое другое. (Он знал с детства французский и грузинский, а в Институте иностранных языков, где учился на вечернем отделении после занятий в Московской консерватории, профессионально изучил английский, впоследствии сам выучил итальянский и немецкий). Была одна страсть — Музыка. И была огромная любовь — его семья: супруга, дочери, потом внуки.

Важнейшее место занимала педагогика. Ученики становились членами семьи, буквально годами жили в его доме. Особенно опекал Лев Николаевич учеников иногородних, из других республик, стран, и, возможно, это было связано с испытанными в своё время и на себе трудностями адаптации к новой реальности, к Москве, которая, как известно, «слезам не верит». Натура щедрая, деликатная, человек чрезвычайно позитивный и душевно отзывчивый, он умел настраивать на победу, а это, при всех прочих составляющих, очень важное качество для педагога.

Он не жалел ничего: ни времени, ни сил, ни даже собственной карьеры для их воспитания и защиты. Примечателен один случай. Когда его студента Теофила Бикиса после успешного предконкурсного отбора, где он прошёл первым номером, отказались пускать на конкурс Виана да Мотта в Лиссабоне (Португалия) по причине религиозных убеждений, Власенко, приглашённый и заявленный уже членом жюри, категорически пригрозил отказом поехать на конкурс. Не побоялся пойти в «органы», дать «поручительство», хотя до того был несколько лет «невыездным». Сегодня это мало кто понимает, но тогда по желанию чиновника, часто совершенно никому не известного, даже самых выдающихся представителей отечественной культуры могли лишиться международной карьеры и известности, что происходило регулярно. Власенко мог остаться, таким образом, за железным занавесом на всю оставшуюся жизнь. Тем не менее, как это часто бывало у него, всё закончилось, как в сказке: Бикис конкурс выиграл.

Но всё это, как говорил философ Александр Пятигорский, «нормальные советские неприятности». Энергию и личность Льва Николаевича задавить было непросто. Он для этого был слишком известен и независим, от природы душевно и физически крепок, что, безусловно, не могло не раздражать Систему, сущностью которой было подавление Личности.

Власенко, несомненно, был натурой неординарной. Когда мне довелось увидеть его личную библиотеку, то Ирина Львовна Власенко, дочь профессора, первым делом указала мне на полку, где лежало полное собрание сочинений Авраама Линкольна на английском языке. Шесть огромных фолиантов в прекрасном энциклопедическом издании — подарок, сделанный его другом Вэном Клайберном. Лев Николаевич прочитал их от начала и до конца. Вообще он ничего не делал в своей жизни формально, наполови-

ну. Всему отдавался с огромным энтузиазмом, всегда стремился докопаться до самых глубин. И вот эта фундаментальность натуры, эта огромная энергия отразилась на главном деле его жизни — на его пианизме.

Во всём его облике, в его игре был размах, воистину «львиная» хватка. Красота звука, красота самого прикосновения к роялю, какая-то внутренняя порода. В книге воспоминаний о Власенко есть такие слова ученика и друга профессора, Михаила Плетнёва об одном из его концертов: *«Я помню, как в день исполнения им в Большом зале Московской консерватории всех концертов Листа со мной в качестве дирижёра, он беспорядочно повторял, то и дело подходя к инструменту в артистической комнате, различные места из знакомой ему до последней степени музыки, и каждый раз ему казалось, что он уже что-то забыл. Видя его состояние и понимая, что причина тому чисто психологическая, я подошёл и сказал: «Лев Николаевич, Вы будете сегодня замечательно играть, и всё будет великолепно, если Вы не забудете об одном!» «О чём же?» — спросил он. «Выйдя на сцену, подумайте, что вы — Лев, а Лев — это царь. Всё равно лучше Вас эти концерты никто не сыграет, а потому — играйте по-царски!». Он остановился и недоумённо посмотрел на меня, а затем вдруг заулыбался. Видно было, что эта мысль ему понравилась. После блестящего концерта он подскочил ко мне: «Ну как?» — «Превосходно, поздравляю от души!» — «А я ведь действительно вышел на сцену и думал: Лев, и это правда помогло!».*

Мне посчастливилось увидеть эту запись, сделанную Гостелерадио в 1986 спустя 27 лет. Концерт этот никогда не был показан в эфире. Он был приурочен к 175-летию Ференца Листа. Всё в нём абсолютно уникально. Это встреча Учителя и Ученика на сцене. Здесь мы видим ранние, самые первые шаги Михаила Плетнёва-дирижёра ещё тогда, когда никто особенно не верил в его дирижёрскую карьеру. Видно, как Плетнёв счастлив от всего происходящего, как он открыт, как радуется его встреча с профессором на сцене. Невозможно не заметить, как Власенко сосредоточен, как он сконцентрирован на музыке. И самое главное — это совершенно грандиозное исполнение Власенко двух концертов Листа, «Пляски смерти» и «Фантазии на венгерские темы» в одном концерте! Уникальная программа, которая стала одним из самых больших событий московской жизни и достижений Власенко, а истинных достижений в жизни музыканта, даже самого значительного, случается, как правило, не так много, но каждое — на вес золота.

И именно такое чувство возникает, когда слушаешь это исполнение, в особенности, Второго, ля мажорного концерта. И здесь сразу бросается в глаза следующее: о технике в исполнении Власенко забываешь. Её просто не существует. Есть только огромная сила, одухотворённая и благородная, которая подхватывает тебя, как пушинку, и несёт в неведомые дали, открывая в давно знакомом невероятные, неизведанные прежде чувства. Одно из открытых здесь для меня чувств в отношении Листа было чувство радости в трагедии, радости в героике и в самой проникновенной лирике, радости не детской, а какой-то сверхчеловеческой. Такое под силу только Большому Художнику. Такое удаётся почувствовать в жизни считанные разы, за что я безумно ему благодарна, как слушатель. Он Листа переоткрывает, вновь раскрывает, делает его Незнакомцем, который подобно комете врывается в нашу жизнь, делает каждое мгновение музыки Листа Великим, и самое важное — нас Великими вместе с ним.

Не так давно один мой коллега, очень хороший музыкант, сказал мне следующую фразу: «Не кажется ли тебе музыка листовских концертов жутко банальной?» Вот до чего доводит несовершенное Автору исполнение! В том-то и дело, что как раз в исполнении Власенко становится особенно понятно: банальность в данном конкретном случае — это клише плохих пианистов, но никак не композитора.

А вот слова Дмитрия Сахарова (он был его последним ассистентом): «Можно много и долго говорить о Власенко, особенно о его последних концертах, которые стали выдающимся событием концертной жизни и, к сожалению, не нашли адекватного отражения в прессе...».

В этом я безусловно согласна с автором этих строк, замечательным пианистом и педагогом, к сожалению, также рано и трагически ушедшим. Мне кажется, что в последние годы Власенко стал ещё интереснее. Может быть, я не права, но мне его поздние записи слушать даже интереснее, чем ранние. В этом он схож с Гилельсом, который развивался до последней секунды своей жизни.

Лист был не только музыкальным, но и личностным образцом для Власенко. Он его обожал, по всему миру собирал книги о нём на самых разных языках, его портреты, факсимиле его рукописей, к его музыке он возвращался всю жизнь. Но подлинным открытием для меня стали и записи некоторых поздних концертов, которые имел, как мне кажется, в виду Сахаров, говоря об их недооценённости. Особенно заво-



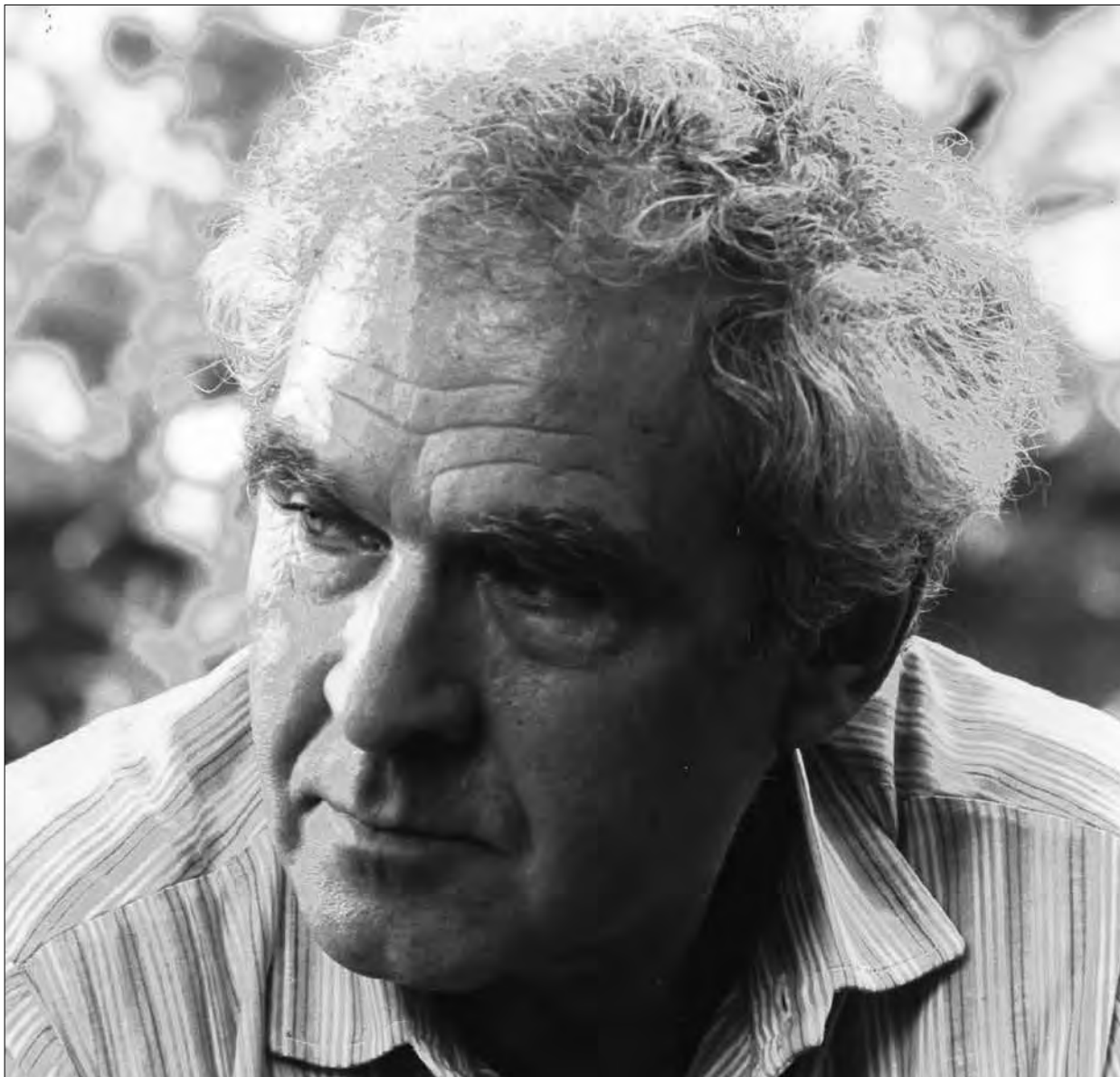
раживают исполнения музыки Скарлатти и Дебюсси. Как же неординарно, как оригинально они у него звучат! Сколько вкуса, выверенности и при этом внутреннего эмоционального накала при внешней сдержанности!

Очень интересная оказалась также запись и таких хрестоматийных сочинений, как соната Бетховена № 17 d-moll, 1960 года, в особенности её первой части. Это студийная запись, на «стукачем» Bluethner'e, который у Власенко, тем не менее, удивительно округло звучит. Здесь нет никаких преувеличений, никакой вкусовой аберрации. Он чувствует музыкальное Время, буквально пульсацию каждой секунды, и эти секунды наполнены у него событиями. Бетховен был один из его любимейших композиторов. Достаточно сказать, что на собственном юбилее в честь 60-летия сыграл все пять концертов в два вечера в Большом зале Московской консерватории. У него целомудренный Бетховен, мудрый и возвышенный.

Если же резюмировать те черты, которые поражают в его пианизме, первое, о чём следует сказать, — это о невероятной ясности и выслушанности фактуры. Никакой мокрой педали, он её презирает! А как соблазнительно нажать её, что называется, «на полную катушку» в кульминациях той же си минорной сонаты или этюдов-картин Рахманинова! (Что собственно и делает-

ся в 90% исполнений). Все у него очень строго и даже аскетично. И вот сочетание этой строгости и аскезы с огромным лирическим даром рождает, к примеру, необыкновенное прочтение сонаты Листа. Но самые лучшие, на мой взгляд, моменты — это не блистательные октавы и аккорды в грандиозных кульминациях, а кульминации тихие. Самое лучшее в этой сонате у Власенко звучит в лирических местах, а имеет смысл напомнить, что таковых в ней больше половины, тогда как значительное большинство пианистов акцентируют в ней виртуозность, а не лиризм.

Власенко владеет особой техникой контраста. Это не формальное forte-piano, а диалектика бытия в том, как из паузы возникает звук, из звука пауза, из лирики патетика, из патетики щемлящая скорбь, из скорби радость. Это не только архитектура кульминаций, о которой он так любил говорить своим ученикам или в интервью. Все эти детали сами по себе важны, но вот воздействуют они только в том случае, если есть духовное совпадение между Автором произведения и его исполнителем. Он проживает музыку, а не играет ее. И, конечно же, прежде всего в его игре есть шарм, тот шарм, который дается развитым интеллектом, и тем, что кажется для искусства, может быть и не столь важным, но в его случае очень существенным: через игру Власенко проглядывают «старички» (Нейгауз, Гольденвей-



зер, Игумнов...) Здесь, в хорошем смысле, чувствуется большая традиция не только русского, но и европейского пианизма, преемственность от Лешетицкого, Есиповой, Анастасии Вирсаладзе (бабушки Элисо Константиновны и педагога Власенко), Нейгауза, его любимого Учителя — Якова Флиера... В нём ощущается особое, не потребительское отношение к музыке — аристократизм, как врожденный, так и впитанный от окружения. Сразу видно, он вырос, что называется, в «хорошей детской».

У Власенко отличное владение тембровой краской. Он умеет её менять даже на коротком отрезке времени, даже во время проигрывания быстрого пассажа. Поэтому его Дебюсси так интересен, тем более, что гальский дух всегда был близок Власенко, и французским языком он владел с раннего детства.

Фраза у него всегда рельефная, упругая. Ему удаётся характер, вернее, любая характерность, и листовская *Heroica* здесь лишь одна из красок в его насыщенной и богатой палитре. И наконец, при всём своём таланте, Власенко прежде всего очень хорошо воспитанный пианист, не злоупотребляющий дешёвыми эффектами в угоду публике, чем, к великому сожалению, всегда грешило большинство прирождённых виртуозов. Он обладает очень ярким, сильным, насыщенным форте. Власенко никогда не затушёвывает краски рояля, а наоборот, — стремится выявить самые сильные, порой, даже ошеломляющие контрасты в его звучании. Рояль Власенко обладает почти безграничным динамическим диапазоном, как в сторону *piano*, так и *forte*. Мастер!

Но кроме названных пианистических качеств есть и ещё одно, без которого портрет художни-

ка был бы далеко не полным. Власенко обладает пониманием или умением передать Музу Трагедии. Он её кожей, нутром ощущает. Возможно, это и есть талант, а Судьба и Флиер — его профессор и друг, которого называли «последним романтиком русского пианизма», из него это вытащили, высвободили.

В зрелые годы его корпус стал гораздо свободнее. Стиль и шарм сохранились, но содержание углубилось. Самое существенное, что в игре на рояле Власенко никогда не «играл». Будучи от природы человеком чрезвычайно жизнерадостным и временами озорным, он, тем не менее, всегда был абсолютно искренен в игре, искренен, как на Исповеди.

Проходит время, а оно, как известно, «всё расставляет на свои места», и сегодня уже совершен-

но очевидно, что наследие Власенко нуждается в переосмыслении, в изучении и, прежде всего, в переиздании всей серии его записей. Это, мягко говоря, нелегко, но совершенно необходимо. Сегодня несомненно, что в созвездии русского пианизма имя Льва Николаевича Власенко должно гореть и согревать наследников, учеников, слушателей, всех тех, кому его и таких, как он, сегодня так не хватает. ■

Нино БАРКАЛАЯ

Автор статьи благодарит за помощь в подготовке статьи дочь профессора Л. Н. Власенко Ирину Львовну Власенко.

К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛЬВА ВЛАСЕНКО ФЕСТИВАЛЬ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

5 декабря, Малый зал

Михаил ПЛЕТНЁВ | Сольный концерт

24 декабря (день рождения Л. Н. Власенко), Малый зал

Наталья ВЛАСЕНКО	<i>Бетховен.</i> Фантазия g-moll op. 77. Соната op. 27 № 2 («Лунная»)
Виктория КОРЧИНСКАЯ-КОГАН	<i>Шуман.</i> Фантазия C-dur op. 17
Олег СТЕПАНОВ	<i>Лист.</i> «Грезы любви», ноктюрн № 3 As-dur. Сонет Петрарки № 123. Венгерская рапсодия №12.
Владимир ДАЙЧ	<i>Мусоргский.</i> «Картинки с выставки».

29 декабря, Малый зал

Калле РАНДАЛУ	<i>Шуберт.</i> Соната G-dur D. 894
Александр СТРУКОВ	<i>Дебюсси.</i> Шесть прелюдий: «Ворота Альгамбры», «Феи – прелестные танцовщицы», «Вереск», «Генерал Лявин – эксцентрик», «Терраса, посещаемая лунным светом», «Фейерверк»
Каринэ ОГАНЯН	<i>Шопен.</i> Баркарола op. 60. Пять вальсов.
Николай СУК	<i>Тальберг.</i> Фантазия на темы из оперы Россини «Моисей». <i>Лист.</i> Соната-фантазия «По прочтении Данте»

4 января 2014, Большой зал

Российский национальный оркестр

Художественный руководитель и главный дирижёр Михаил ПЛЕТНЁВ

Александр СТРУКОВ	<i>Моцарт.</i> Концерт № 21
Калле РАНДАЛУ	<i>Бетховен.</i> Концерт № 3
Наталья ВЛАСЕНКО	<i>Лист.</i> Концерт № 2
Николай СУК	<i>Бетховен.</i> Концерт № 5

В КРУГЕ НИЛЬСЕНА

В октябре, 15 лет назад мы простились с Владимиром Владимировичем Нильсеном (1910 –1998), выдающимся ленинградским пианистом, ярким представителем петербургской исполнительской школы

Название, объединяющее две маленьких заметки, две мини-рецензии из моих далеких филармонических лет, родилось позднее. Название подсказано ученицей Владимира Владимировича, профессором Еленой Шишко (увы, тоже ушедшей от нас). Вот её слова: «У него всегда был свой круг обожателей. Никакой, самый лютый мороз не оставил бы их дома пить чай, если вечером концерт Нильсена», — прочел я в одной из газет лет двадцать тому назад. Да и мне тоже доводилось встречать многих пожилых людей, приезжавших на концерты Нильсена из Пушкина, где пианист жил в последние годы.

А ещё я вспоминаю вечера в библиотеке Филармонии, где с довоенных времен регулярно собирался кружок любителей камерной музыки. Я застал этот кружок уже в 50-е — 70-е годы, когда им руководил, вернее будет сказать, его душой был Александр Моисеевич Ступель, блистательный, талантливейший музыковед, эрудит. Он и пригласил однажды Владимира Владимировича — в конце 50-х — выступить на собрании кружка. Так наш кружок вписался в круг друзей Нильсена, а сам пианист с тех пор не раз поверял свои будущие программы на неафишных концертах в библиотеке, «обыгрывал» на самых верных приверженцах камерного музицирования. В небольшом, но уютном зале библиотеки он по-



знакомил нас впервые и с чудесной камерной певицей Валентиной Козыревой. Было это незадолго до Нового 1970 года. Вскоре программа песен Бетховена, Вебера, Мендельсона и Шумана была повторена в консерваторском Зале Глазунова (14 января 1970), а спустя год с небольшим в чуть измененном виде и в Малом зале филармонии (28 февраля 1971).

Заглавие моей рецензии «Круг песен», не напечатанной в «Вечернем Ленинграде» (не помню уж какое событие — партийной или спортивной жизни — оказалось тогда важнее), — ещё одна неслучайная «рифма» к портрету музыканта, к тесному кругу его интересов и репертуарных предпочтений. Об этом же и еще более давний мой слушательский отклик, написанный по следам концерта Нильсена в Малом зале филармонии (3 ноября 1958 года, как следует из сохранившейся программки) и помещенный в газете «Музыкальная жизнь». Тираж газеты ... 1 (один!) экземпляр, как и полагалось стенной газете Малого зала, редакция которой состояла из студентов — будущих физиков, математиков, филологов, инженеров... Посему, строго говоря, и эту рецензию можно отнести к неопубликованным. ■

Иосиф РАЙСКИН

На концерте Владимира Нильсена

Вот музыкант, чей репертуар не назовёшь универсальным, всеохватным. Но как-то так получается, что с каждого его концерта уносишь ощущение новизны — будь то снова Бетховен, Шуберт, Шопен... Будь то излюбленные им фортепианные циклы Чайковского, Мусоргского, пьесы Балакирева, Лядова (этого дивного миниатюриста, ювелирных дел мастера; похоже, один Нильсен его только и играет!), Прокофьева...

«Времена года» Чайковского нередко, особенно тогда, когда цикл исполняется в Большом зале, звучат как собрание концертных номеров, порою даже эффектных, блестящих, (там есть, что продемонстрировать и виртуозу). Нильсен словно снимает с них лак, возвращает нас к замыслу композитора, в течение года ежемесячно сочинявшего пьесы цикла для журнала «Нувеллист» и адресовавшего их читателям журнала, любителям домашнего музицирования. В программе недавнего концерта в Малом зале «Времена года» сыграны были Нильсеном с подчеркнута интимной интонацией — так, как и были задуманы, «У камелька», в кругу друзей и близких. Жаль только (это претензия к филармонии), что не была нарушена дурная традиция не публиковать в программках эпиграфы к пьесам Чайковского из русских поэтов — ведь и это часть поэтической ауры цикла.

Во втором отделении Нильсен исполнил Вариации на народную польскую тему Лядова. Часто им играемые, они на редкость близки музыканту своим светлым, пасторальным лиризмом, подчеркнутой камерностью. И в сюите из прокофьевского балета «Ромео и Джульетта» Нильсена привлекли пьесы, в которых торжествует лирическое, хочется сказать, «улановское» начало. Казалось, что виртуознейший «Исламей» Балакирева, выпадает из хорошо срежиссированной пианистом программы. Но так только казалось! Нильсен «разрешил восточный вопрос» (известное выражение Листа) по-своему: нимало не убавив в сногшибательной виртуозности «Иерихонской рапсодии» (так шутил называл «Исламея» Балакирев, посвящая пьесу ее первому исполнителю Николаю Рубинштейну), Нильсен и здесь на передний план вывел поющее (даже в самых «ударных» эпизодах поющее!) фортепиано.

(1958, ноябрь)

Круг песен

Выбор исполнителя — всегда круг его привязанностей, круг репертуарных исканий. Концерт начинается с афиши: она на этот раз привлекла

необычно выстроенной панорамой немецкой романтической песни. Валентина Козырева и Владимир Нильсен ведут отсчёт от Бетховена. И соединяют в своей концертной программе художественный интерес с образовательным. Ранний Бетховен с сентиментальной «Аделаидой», Бетховен, своим наивным «Сурком» на слова Гёте предвосхищающий шубертовского «Шарманщика»... Бетховен с его строгим вкусом и строгими нравственными правилами слышен в песне «Новая любовь — новая жизнь». Бетховен в «Песне Миньоны» и в «Радости страдания», протягивающий руку Шуману... Бетховен — предтеча романтизма — предстал перед слушателями концерта с такой ясностью, какой не достичь ни в популярной брошюре, ни на лекции.

Совсем иной сентиментализм, по-бюргерски уютный, безмятежный слышен в песнях Мендельсона. Слышен в пении Валентины Козыревой, певицы умной, тонкой, глубоко задумывающейся над смыслом исполняемой музыки. В этом она наследует традициям петербургской школы камерного пения, заветам замечательного художника и педагога Зои Лодий. Владимир Нильсен — чуткий партнер в дуэте: в бетховенской песне «Новая любовь — новая жизнь» он помогает певице выстроить сонатную форму, столь необычную в песенном жанре. А в «Новой любви» Мендельсона вдруг оживает фантастическое скерцо эльфов из «Сна в летнюю ночь» — оживает и в пении, и в стремительно проносящемся аккомпанементе.

Редко звучащие песни Вебера поразили неожиданной узнаваемостью. Не сразу понимаешь, что мы, по-видимому, восприняли песенного Вебера из рук... Глинки и Даргомыжского. А Козырева и Нильсен с удовольствием устанавливали и подчеркивали эти родственные связи — в «Девушке и подснежнике» с лирикой Глинки, в «Хороводе» — с юмористическими бытовыми сценками Даргомыжского.

Кульминацией концерта стала одна из высочайших вершин песенного романтизма — вокальный цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины». Не берусь сказать, что это было лучшее исполнение из слышанных прежде: цикл звучит часто. Но что исполнение было из лучших — бесспорно. Валентина Козырева не пропевает — проживает каждый миг в жизни своей героини. И вольное песенное дыхание, и прерывистый пульс речитатива, и говорящие интонации, столь характерные для Шумана — все было исполнено особенно выразительного смысла. Владимир Нильсен за фортепиано «договаривал» вокальную строку в постлюдиях, порой одним аккордом создавал образ, который певице оставалось наполнить сердечным теплом и обаянием. Это было достижение.

(1970, январь)

Ирина Чуковская:
«УСПЕХ – ЭТО УРОВЕНЬ
ТИШИНЫ ВО ВРЕМЯ
КОНЦЕРТА»



Мстислав Ростропович отмечал «звуковую культуру, подлинный артистизм и незаурядную виртуозность» пианистки; Борису Тищенко принадлежит высказывание «Игра Ирины Чуковской меня потрясает». Наша героиня родилась в Ташкенте в семье музыкантов. В семь лет уже гастролировала с оркестром Ташкентской консерватории по Узбекистану, исполняя концерт Гайдна D-dur. В восемь лет сыграла Первый концерт Бетховена. Первый сольный концерт дала в возрасте 13 лет, будучи ученицей Центральной музыкальной школы при Московской консерватории. В Московской консерватории ей посчастливилось заниматься в классах В. В. Горностаевой, С. Г. Нейгауза, Д. А. Башкирова. В 22 года стала лауреатом Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве. В 1989–97 карьера пианистки бурно развивалась в США, где она работала в качестве солистки «Community Concerts», отделение «Columbia Artists Management». Сегодня Ирина Чуковская — профессор Российской Академии музыки имени Гнесиных. Выступает в России и за рубежом — в Польше, Югославии, Италии, Франции, Венгрии, Финляндии, Греции, Гонконге, Тайване, Южной Корее, Израиле, Канаде.

— *Расскажите, пожалуйста, о своих первых уроках: ведь в Ташкенте Вы учились у легендарной Тамары Афанасьевны Попович (1926–2010).*

— Тамара Афанасьевна — великая женщина, выдающийся педагог. Она была фанатически предана музыке и своим ученикам, будучи при этом безжалостной ко всем человеческим слабостям: например, могла мне назначить урок в 7 часов утра, а ехать мне надо было на другой конец города. Мы занимались по два с половиной часа три раза в неделю, перед выступлениями чаще. У нее был суровый нрав, она никогда не была довольна. Только после моих удачных выступлений на концертах Т.А. «расцветала», «оттаивала», от неё исходили теплота и ласка, и это было мне дороже всего. Уроки всегда начинались с гамм, к которым предъявлялись высокие требования. Каждый месяц я должна была проходить по 10 этюдов. Мне кажется, что я переиграла чуть ли не все этюды Черни, Клементи, Мошковского, Крамера. Всегда была в работе полифония. На каждое технически сложное место Т.А. придумывала бесконечное число упражнений. Она была инициатором моего поступления в ЦМШ, сама привезла меня в Москву. К тому времени в моих руках уже был солидный репертуар. Были сыграны пять концертов с оркестром, три сонаты Бетховена, некоторые сонаты Гайдна, Моцарта, этюды Шопена, пьесы Рахманинова, Шопена, Шумана. Т.А. заложила фундамент моего пианизма. Всё, что она мне дала, — бесценно. Её школу прошли такие пианисты, как Анна Маликова, Алексей Султанов, Евгений

Мурский, Бехзод Абдураимов, Тамила Салимджанова и многие другие.

— *Ваше становление проходило под руководством профессора Веры Васильевны Горностаевой, в классе которой Вы занимались в ЦМШ и в консерватории.*

— Вера Васильевна занимает особое место среди моих педагогов. Мне было 13 лет, когда я поступила к ней в класс. Она открыла для меня богатство художественно-образного мира музыки. У В.В. музыка вызвала многочисленные ассоциации с образами из других видов искусства. Пользуясь ими, она предельно ярко раскрывала смысл произведения, подкрепляя это изумительным показом на рояле. Мне этот метод очень помог проникнуться музыкой, схватить её поэтическую сущность. И когда я работала дома над выполнением деталей, я переживала множество открытий. В то время я жила в интернате ЦМШ, и В.В. часто звала меня к себе домой. Однажды я целое лето провела у неё на даче в Кратово. То, что я могла видеть В.В. в домашней обстановке, тоже меня воспитывало: я видела, что она живёт музыкой, искусством. Слышала много её рассказов о музыке и музыкантах, литературе, живописи, кино, о самой жизни. Эти суждения были всегда захватывающими, нестандартными, возбуждали мой собственный интерес к предметам разговора. Дома у В.В. прочитала «Реквием» Ахматовой, переписанный от руки в школьную тетрадку, стихи Пастернака, Цветаевой, многое другое. В.В. сыграла огромную роль не только в моём профессиональном ста-

новлении, но и воспитала меня как личность. Я и сейчас не перестаю восхищаться её творческой энергией и пронизательностью. С интересом и радостью слежу за успехами её учеников.

— *В аспирантуре Вы совершенствовались в классе Дмитрия Александровича Башкирова.*

— Личность Дмитрия Александровича меня привлекала своей масштабностью. А его темперамент был поистине вулканический: иногда я ощущала, что возле него даже стоять горячо. Меня охватывала его жизненная энергия, вбирая в себя, как водоворот. Когда я пришла в класс Дмитрия Александровича, я была, как мне казалось, сформировавшейся пианисткой. Он сначала не хотел на меня «давить», боясь разрушить что-то во мне. Но постепенно у нас установился профессиональный контакт. Способ его мышления, его исполнительская стилистика очень привлекали меня. Это был в корне другой подход. У него необыкновенно индивидуально звучал инструмент, он мог извлекать чистый звук струны, мощный, красивый, насыщенный обертонами. Его тембральное слышание, мне казалось, было за пределами представимого. Д. А. открыл мне такие выразительные возможности в игре, которые мне и в голову не приходили. Он расширил диапазон моих представлений о звуке, артикуляции, фразировке. С педалью Д. А. творил чудеса. Я научилась пользоваться смешанной педалью, сохраняя при этом прозрачность фактуры и рельефность голосоведения. Научилась играть более лёгким туше, с более ясной артикуляцией. Благодаря обучению у Д. А., я нашла свой подход к музыке Моцарта, Бетховена, Шумана. По сей день я сохраняю дружеские отношения с Д. А. Он остаётся таким же ярким, интересным, страстным в своих поисках музыкантом.

— *В последние годы Вы играете много современных произведений, среди которых — опусы Галины Уствольской, Михаила Коллонтая, Жака Этю, Родольфа Матьё, Андре Матьё. Насколько я знаю, к музыке современников Вы пришли благодаря занятиям с М. Коллонтаем.*

— С Михаилом Коллонтаем я занималась в консерватории (когда он был ассистентом В. В. Горностаевой) и позднее, уже в зрелом возрасте. Он мне очень помог вырваться за рамки школы. Когда я начала играть его музыку, пришлось забыть всё, чему меня учили, и настроиться на поиск новых пианистических средств. Прежде, чем я записала «Семь роман-



С. В. Горностаевой

тических баллад» М. Коллонтая, я сыграла несколько довольно крупных его сочинений. Мне казалось, что я изучила его язык. Но когда открыла ноты Баллад, поняла, что потерплю полнейшее фиаско: нотная запись вызывала у меня страх и ужас. Когда же я попыталась преодолеть свои чувства и начала заниматься, то поняла, что надо просто заново учиться играть. И я стала учиться. Было безумно интересно работать с Михаилом, получая его бесценные советы композитора и пианиста. Эта работа стала моим настоящим достижением.

На мой взгляд, современную музыку нельзя рассматривать как единое целое. Каждый композитор — это отдельная планета. Надо искать индивидуальный подход к каждому автору



С. М. Коллонтаем

и к каждому его сочинению. И если мы говорим о выдающихся произведениях, то в них всегда много нового: новая эстетика, новое ощущение красоты. Всё это обязывает исполнителя искать новые выразительные средства. Зачастую это мучительный процесс, но результат может превзойти все ожидания.

— *В 1980 году Вы стали лауреатом Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве. Что было необычным, интересным на том конкурсе? Повлияла ли эта победа на Вашу творческую судьбу?*

— В конкурсе 1980 года участвовали 150 пианистов. Программа распределялась по четырём турам и включала в себя основные жанры музыки Шопена. В 80-м году в Польше была тяжёлая политическая ситуация: это было время движения «Солидарность», в атмосфере ощущалось предельное напряжение. А на самом конкурсе было много скандалов. Марта Аргерих была возмущена тем, что Иво Погорелича не пропустили в финал, и вышла из состава жюри. Конкурс длился чуть ли не месяц: страшный, нервный марафон. Тем не менее, я его вспоминаю с чувством радости. Мне удалось себя выразить, я получила прекрасную критику, публика меня принимала горячо, я приобрела много друзей и побывала на родине Шопена!

После конкурса у меня было много приглашений на гастроль, но в то время их рассматривало Министерство культуры СССР. Мне не разрешили остаться в Польше и затем гастролировать по Европе и странам Азии вместе с остальными лауреатами. Вместо этого после заключительного концерта мне пришлось вылететь в Москву с сопровождающим нашу группу партийцем. Из Москвы меня больше никуда не выпустили и ни на один конкурс не пропустили, хотя некоторые мои выступления на всесоюзных отборах были, безусловно, удачными. Меня сделали невыездной. Свободный мир для меня открылся только в конце 1980-х годов.

— *Несколько лет Вы жили и работали в Америке. Что дал Вам этот опыт?*

— Вы только представьте себе: приехать в Америку в 1989 году из Советского Союза! Меня в Америке потрясло всё: сами люди — открытые, искренние, их отношение к старикам и инвалидам (они до последнего вздоха наслаждаются жизнью), их желание и возможность самим делать свою страну прекрасной. Потрясли красоты этой страны — ведь я с концертами побывала даже в самых отдаленных её уголках.

То, как устроена концертная работа, явилось для меня просто откровением: всё работало чётко, слаженно. Залы, при том, что я тогда не была известна публике, были переполнены. А какие прекрасные рояли! Я играла много камерной музыки, меня поразило, как люди умеют работать, ценят время друг друга, приходят на репетиции идеально подготовленными. Кроме того, в Америке родился мой второй ребенок, сын Андрей. Это были самые счастливые годы в моей жизни.

— *Где Вы предпочитаете выступать? Нередко исполнители подчёркивают, что публика в разных странах, даже в разных городах бывает разная. Слушатели, их реакция, поведение на концерте и после действительно отличаются?*

— Я доверяю публике, и мне не всё равно, как она реагирует. Именно на сцене, на публике я проверяю то, чего добилась на занятиях. Часто по реакции публики можно почувствовать характер, ощутить темперамент людей. Манера поведения везде различна. Но я считаю, что не бурные овации определяют успех, а уровень тишины во время исполнения. Иногда бывает очень обидно, если после удачного концерта, который отнял огромные силы, кто-то подходит и, смотря на тебя с восторгом, спрашивает: «Как же Вы всё это запомнили?» или «А кем работает Ваш муж?». Поэтому мне, как и многим, приятнее всего играть для просвещённой, понимающей и любящей музыку публики.

— *По возвращении из США Вы несколько лет (с 1997 по 2006) работали в Московской консерватории, являясь ассистентом профессора Льва Николаевича Наумова. Для пианистов это имя — легенда. В чём тайна школы Наумова?*

— Лев Николаевич в одном из интервью сказал, что «играет руками своих учеников». И действительно, он жил исполнительским искусством и находил уникальные решения исполнительских проблем. И в свои 80, когда, казалось, он всё знал, он продолжал думать о том, какими средствами, к примеру, выразить тот «дух неблагополучия» в средней части Первого Мефисто-вальса Листа, о котором говорил Г.Г. Нейгауз. Для каждого ученика у него был свой метод. Благодаря этому у него все играли по-разному. Были, конечно, объединяющие черты. Образ произведения будто высекался во всей многозначности, объёмности, становился как бы физически ощутимым, каждый звук был пережит, прочувствован. Исполнение выходило ярким, захваты-

Д. Копылов, А. Маликова, Л. Наумов, И. Чуковская



42

вающим, убедительным. Творческий импульс, который исходил от личности Л. Н., обладал феноменальной магической силой. Рядом с ним многое открывалось. Общение с Л. Н. меня духовно обогащало и значило для меня бесконечно много.

— *Сегодня Вы сами являетесь профессором Российской Академии музыки имени Гнесиных. В одном бестселлере, посвящённом вопросам педагогики, сказано: «Мы обучаем тому, чем мы являемся. Хорошее обучение вытекает из целостности и идентичности учителя, а не из методов и техник». Чему Вы учите своих студентов?*

— По своему опыту я знаю, что самое приятное в педагоге — это его артистическая личность. Если педагог средний музыкант, он никогда не сможет воспитать выдающегося исполнителя. Ученикам интересен педагог, который сам постоянно творчески развивается. Только это делает его педагогику жизненной, свободной от всяческих догм. Конечно, я учу студентов всему, о чём Вы говорите. В первую очередь я стремлюсь раскрыть духовное богатство музыки. Убеждаю их в том, что исполнительство — это глубокое эмоциональное переживание.

Стремлюсь всеми мыслимыми и немыслимыми способами развить их воображение, усилить их интерес к музыке, убедить их в том, что музыку надо не просто любить, но добиваться совершенства исполнения. Часто на первый курс приходят ученики, не обладающие умением слышать себя, и тогда приходится заниматься всем одновременно, пытаюсь восполнить пробелы начального и среднего этапов обучения. Часто на первый курс приходят ученики, которые не умеют себя слушать и слышать, играть легато, не могут выстроить фразу, выразить ясно ритмическую структуру музыки, грязно педализируют и т.д. — над этими вещами мы работаем ежедневно и постоянно. Я огромное значение придаю выбору репертуара, стараюсь за годы обучения пройти со студентами большое количество стилистически разнообразных произведений.

— *В Вашем репертуаре — более 40 концертов с оркестром. Игра с оркестром, общение с дирижёром — это сотворчество или соревнование?*

— Игра с оркестром вызывает ни с чем несравнимое особое чувство. Во время исполнения возникает особенное ощущение, что ты будто сливаешься с оркестром в единое целое. Сча-

стве работать с дирижёром — большим музыкантом! Но даже в этом случае нет уверенности, что эстетические ценности солиста и дирижёра полностью совпадут. Когда я иду на репетицию с оркестром, я понимаю, как много зависит от репетиционного процесса, и настраиваюсь на сотрудничество. Я понимаю, что мы вместе должны создать целое, и чтобы достичь оригинальной концепции, надо много поработать. Я всегда хочу приобрести что-то новое, если это может обогатить мою игру. Однажды я играла Концерт Шумана с Заслуженным коллективом Санкт-Петербургской филармонии, с дирижёром Казухико Комацу. Он как-то особенно свободно интерпретировал вторую часть. Меня это захватило, и я тут же перестроила свою игру. Потом Комацу всё повторял: «You are like mercury!» («Вы — как ртуть!»). В Америке я играла с дирижёром Беатрис Браун Второй концерт Сен-Санса, в другой раз Третий концерт Бетховена. Она так чудно работала! Записывала все репетиции на магнитофон, потом дома прослушивала, звонила мне по нескольку раз в день: «Ирина, возьми ноты, открой вот эту цифру»... И так мы работали по телефону. Я это ценю. С Пьером Поннелли мы много репетировали, прежде чем вынести на сцену Третий концерт Бартока и Бурлеску Штрауса. Он специально прилетел раньше, и мы сначала репетировали за роялем, всё сверяли по партитуре, обменивались идеями. Это было очень интересно. К сожалению, сейчас многие филармонии предлагают приехать в день концерта, с поезда бежать на репетицию, вечером сыграть концерт и уехать. В таком режиме невозможно добиться понимания, взаимодействия с дирижёром.

— **Талант включает в себя эмоциональную одарённость и богатое воображение. С чувствами более-менее понятно. А как, по-Вашему, работают творческое воображение, интуиция? На каком этапе работы или исполнения включается фантазия?**

— Начиная работу над произведением, я стараюсь, прежде всего, охватить его эмоциональное состояние. Вдохновиться его содержанием. Затем занимаюсь прицельно, стараясь вникнуть в его форму, ритмическое строение, мелодические линии, гармонию и проявить их в исполнении. Думаю, что воображение включается на последнем этапе, когда становится возможным играть свободно, выявив все компоненты музыки.

— **Есть ли у Вас композиторские пристрастия, и если да, то как они возникают? Как**

рождается особый интерес к тому или иному произведению, стилю?

— Бывает, что это возникает, как любовь. Музыка начинает постоянно звучать внутри. А бывает, что притягивает личность композитора, его творчество, хочется приблизиться, проникнуть в эту музыку. Так у меня было со Скрябиным. Я им занимаюсь уже много лет. Очень хочется сыграть «Прометея» с оркестром и с партией света. Я дома играю много музыки, которую ещё не выносила на сцену. Много играю Шумана, Баха, Моцарта, Бетховена. Я стараюсь изучить всё творчество композитора, чтобы его музыка стала мне действительно близкой. Этот предварительный период занимает много времени. Мне хочется играть музыку разных эпох, путешествовать по разным музыкальным мирам...

— **Особое место в Вашем репертуаре занимает музыка Д. Д. Шостаковича. Кроме того, Вы работали в жюри Международного детского конкурса пианистов его имени, являетесь членом Общества любителей музыки Д. Д. Шостаковича, открывали концертный зал издательского дома DSCN.**

— Интерес к музыке Дмитрия Дмитриевича у меня был всегда. Я обязательно старалась побывать на концертах, где исполнялась его музыка. Была на одной из премьер Четырнадцатой симфонии, ездила в Ленинград на концерты Мравинского. Конечно, мне тогда и в голову не приходило, что я стану членом его семьи [Ирина Владимировна стала супругой внука Д. Д. Шостаковича — прим. ред.]. В семье я многое узнавала о нём и со временем почувствовала, что он стал для меня родным. И его музыка стала мне особенно близка. Однако мне никак не удавалось найти точную исполнительскую стилистику. Я его музыку сильно романтизировала. Билась лет десять, чтобы найти «ключ». И тогда уже в один год сыграла «Семь романсов на стихи Блока», два трио, виолончельную сонату, 24 прелюдии, Афоризмы. А чуть позже — Квинтет, Вторую сонату. Правда, началось всё с Первого концерта, который сразу «пошёл». Повлияло и то, что у дирижёрского пульта стоял Максим Шостакович, у которого понимание музыки Д. Д. на уровне ДНК.

— **Есть такое понятие «композиторский пианизм». А что такое пианизм Шостаковича? И с чем связаны сложности интерпретации фортепианной музыки композитора?**

— Я воспринимаю его пианизм как часть неповторимого шостаковического стиля. Дру-



гое дело, что Шостакович написал не так много для фортепиано. Он был блестящим, самобытным пианистом, воспитанным на романтической музыке. Его репертуар впечатляет обилием пьес высшей сложности. Он играл «Аппассионату», «Лунную», «Hammerklavier» Бетховена, Первую сонату, Юмореску Шумана, цикл Листа «Венеция и Неаполь», многие сочинения Шопена, Первый концерт Чайковского, Первый концерт Прокофьева, Первый концерт Шопена, концерт Шумана — это то, что я сейчас вспомнила. Я думаю, что его исполнительская деятельность тогда оказывала прямое влияние на композиторскую. Этим объясняется то, что при всей ошеломляющей новизне его Первой сонаты (при том, что сам дух её неромантический) она всё же порождена многочисленными формулами романтизма. Но Шостаковичу оказалось трудно совмещать два вида деятельности, они шли противоположными путями. В Афоризмах раскрывается его эстетика как откровенно антиромантическая — там всё наоборот! В 24 прелюдиях и Первом концерте видны новые стороны его художественной и пианистической

изобретательности. Об этом можно говорить бесконечно.

— *Концерты, гастроли, записи, преподавание, семья... Как Вы справляетесь с нагрузками? Где берёте силы, откуда черпаете вдохновение?*

— Музыка — моя внутренняя основа, для меня она подобна святыне. Она возвышает меня над любыми жизненными обстоятельствами и позволяет не замечать чего-то мелкого, суетного. Если городская суета нарушает мир и покой в душе, я еду за город. Брожу по лесу, слушаю тишину, пение птиц, вдыхаю сладостный воздух, размышляю — и возвращаюсь домой другим человеком. Я чувствую тогда себя счастливой, и мне не доставляет труда заботиться о своих близких, от которых я всегда получаю любовь и поддержку. Я знаю, что всё то яркое, что остаётся в моей душе от разных впечатлений и переживаний, найдёт воплощение в моём исполнении. ■

Беседовала Татьяна БАТАГОВА



Услышать будущее

**Украина, Харьков
19-27 Марта
2014**

Министерство Культуры Украины
Под патронатом губернатора Харьковской области
Харьковская Областная Государственная Администрация
Харьковский Городской Совет
Харьковская Средняя Специализированная Музыкальная Школа-интернат
Благотворительный Фонд Владимира Крайнева
Артистический директор Александр Романовский

www.krainev.com

ОПУС, РОЖДЕННЫЙ В НАЧАЛЕ ПУТИ

46



Все направления в искусстве являются не только плодом эволюции культуры, её философии, истории и этапов развития сознания людей. В наше время с пониманием того, что искусство не знает прогресса и имеет во всех своих образцах непреходящую ценность, становится ясным: всё, что было и будет в нём, есть отражение изначальных вечных качеств самой сущности человека. Лишь акцент в их отображении смещался в разные времена. Чувственность романтизма, кажется, давно канула в лету; современное искусство, в основном, транслирует иные личностные категории. Прагматизм, абсолютная идейность или намеренный отказ от неё, рационализм, рафинированная эмоциональность, поиск наслаждения во внеассоциативных звучаниях — таков акцент современности. Однако романтизм, как одно из качеств человеческой души, не исчез и исчезнуть не может, он продолжает жить в искусстве, непрерывно пополняя его «золотой фонд». Пример тому — героиня сегодняшней публикации: фортепианная **Соната в трёх частях Владислава Агафонникова** (род. 1936). Автор — лауреат множества государственных премий, конкурсов, обладатель различных орденов и медалей,

профессор Московской консерватории. Им создано множество опер, балетов, хоров, песен, камерных сочинений и научных трудов. Однако Соната была написана в начале творческого пути молодым композитором, потому музыка её свежа, искренна и абсолютно естественна, как естественны, чисты и полны созидательной силы порывы юной души.

Говоря о романтизме Сонаты, мы, в первую очередь, имеем в виду её эстетику, логику музыкального развития и тональное ориентирование (Соната написана в с-moll). Однако общая сонорная атмосфера музыкального языка В. Агафонникова ярко индивидуальна, современна и имеет все «знаки отличия» музыки XX века. Его стиль отличают высокий уровень экспрессии, превосходный мелодизм, эмоциональный напор в развитии материала, приводящий к грандиозным, полным субъективизма, кульминациям. Не последнюю роль в драматургии Сонаты играет тональный план, наделённый определённой символикой.

Концепция первой части, как и предугадывает форма, заключена в сопоставлении главной и побочной сфер. Однако острого конфликта между ними нет, несмотря на их совершенно различную образность. Создаётся ощущение, что вся Соната — это субъективная реакция на некий ранее свершившийся конфликт, связанный с чем-то внешним, объективным. Стремительная главная партия несёт заряд драматической энергетики. Она трагична по сути, но вместе с тем действенна в своём неукротимом желании достигнуть цели. Первые два такта, начинающиеся в четвёртой октаве унисонным скандированием воинственных пунктирных мотивов, — вступительные, однако заключают в себе квинтэссенцию драматизма и волевой устремлённости (*Пример 1*). Они будто обрушиваются в малую октаву, чтобы оттуда дать начало главной теме. Ритмическое и тематическое *initio* главной темы вызывает очевидные «военные» ассоциации (соната была написана в послевоенное время — в 1958 году). Своим неумолимым восходящим движением и гармонической неустойчивостью она рисует образ некоего преодоления, борьбы, трудного «пути». Главная тема «обрамляется» интонацией вступительных

Пример № 1

Moderato con fuoco ♩ = 132

Пример № 2

cantabile

тактов. Напористое движение пунктирных фигур в первом эпизоде довольно быстро достигает кульминации, обретая первую тесситурную вершину. Однако обретение это — диссонансное, неустойчивое, и с началом следующего эпизода вновь звучит инициальный мотив главной партии. Теперь энергетика движения пунктирных фигур становится сильнее, восхождение — длительнее, а кульминация — «истинней»: громко звучит Des-dur'ный аккорд. Мажорный звуковой «всплеск», но на мрачно-фригийской ступени главной тональности. В результате и эта достигнутая вершина оказывается неустойчивой. Кульминация второго этапа развертывания главной темы переходит в тематизм вступления. Остро и трагично ощущается внезапный гармонический сдвиг в a-moll. Однако очевидный драматизм хода главной партии будто растворяется в благодатной и светлой побочной партии.

Складывается впечатление, что образ побочной темы, несмотря на всю свою субъективность и «хрустальность», лежит не в дальних далях, как некая вожденная цель, но рядом — возможно, в близком прошлом. Ощущению «ма-

териальности» побочной партии способствует и её характерная лирическая народность. Вместе с тем она полна сокровенного «идеализма», который обретают, например, самые счастливые воспоминания детства. Побочный раздел *cantabile* звучит в Es-dur. Первые его четыре такта составляют *initio* второго образа (Пример 2). Прозвучав в первой октаве, он, будто расправив крылья, взмывает вверх по диапазону, достигая кульминации. Но внезапно происходит гармонический «слом» — резкий сдвиг в минор, столь типичный для классической формы. В данном случае этот «сдвиг» не порождает того уровня трагизма, который отличал главную партию. Тема трансформируется в интонацию, щемящую сердце, ностальгическую. Растворяясь в призрачном и умиротворённом звучании заключительного раздела *pianissimo*, в басу появляется пунктирный ритм, предупреждающий о наступлении драматической разработки.

В разработочном разделе главная и побочная интонации периодически возвращаются. При этом качественного изменения тем долгое время не происходит: они сопоставляются, череду-

Пример № 3

Andante sostenuto ♩ = 50

48

ются, полифонически взаимодействуют, но не теряют своего экспозиционного образа. Менее всего изменяется побочная партия, разработанность которой заключена, главным образом, в тональном и тесситурном развитии. В этой особенности — ключ к пониманию символизма тем. Развивающий раздел «врывается» в светлый мир побочной партии экспозиционным тематизмом: неожиданно и резко вверху звучат вступительные такты, после которых возвращается главная тема. Сухие диссонантные аккорды в левой руке делают её более острой и воинственной. Начинаясь на forte, в напряжённый момент накопления энергии гармония вдруг светлеет, и движение острых пунктирных мотивов уступает место побочной теме. Высокий регистр третьей октавы наделяет её характер ещё большей хрупкостью и «чистотой». При этом главная партия не исчезает, её инициальный мотив контрапунктически сопровождает пение побочной, внося ощущение скрытой тревоги. Эти переходы и контрапункты двух контрастных интонационных сфер составляют главную особенность разработки и должны стать объектом особого внимания исполнителя.

Во второй фазе разработки вновь звучит главная партия, сопровождаемая резкими диссонантными аккордами в басу. И снова её движение «перехватывается» темой побочной партии. Диссонантная природа гармоний рождает драматизм звучания, побочная тема будто поглощается воинственной стихией главной партии. Она впервые звучит в басовом регистре в стреттном изложении. В этом эпизоде открыто проявляется важная гармоническая особенность: напряжённые созвучия остро «пунктирного» пласта контрастируют светло и мажорно звучащей побочной теме. В завершающей разработке эпизоде начинается дли-

тельный процесс накопления напряжения. Главная партия доминирует безраздельно, обретая новую динамическую мощь. Интонации побочной сферы наконец окончательно теряют свой мажорный окрас и рожают ощущение напряжённого, тревожного ожидания. В какой-то момент побочные интонации исчезают совсем, и абсолютное господство получает мощная наступательная энергетика главной темы. Наконец, она достигает своей кульминационной вершины, захватывая и тесситурную вершину. По всему диапазону инструмента «раскатывается» светлый победный H-dur'ный аккорд, символизирующий обретение заветной цели. Если в экспозиции «приведение к консонансу» привлекло вторую фригийскую ступень лада (Des), то здесь, согласно логике завершающего предикта, — нижний вводный тон главной тональности (h). Снова мы видим «классичность» мышления композитора. Пунктирные мотивы будто скандируют весть о победе — кажется, наступила развязка. Однако динамическое усиление продолжается и внезапно достигает подлинного звукового и тесситурного пика: в «триумфальный» H-dur врывается тематизм вступления в g-moll. И вместе с этим приходит осознание глубокой трагичности главной идеи.

На этой высочайшей кульминационной точке начинается реприза. Она имеет некоторые важные в символизме пьесы особенности: отсутствует самостоятельное проведение главной партии, initio которой контрапунктирует самому динамически яркому проведению побочной темы; реприза начинается в Des-dur и лишь в конце модулирует в главную тональность. Обращение к тональности Des — развитие экспозиционной предпосылки и подлинная композиционная находка. Побочная партия возвращается к исходному и звучит, как символ неизменно-

Пример № 4

Allegro vivace ♩=132

го, вечного, родного. В заключении первой части вновь появляется воинственный тематизм вступления, а последнее «слово» в драматургии остаётся все же за *initio* главной партии.

Вторая часть Сонаты — пассакалия. Её гармоническая особенность в том, что «титупная» тональность (*fis-moll*) не появляется в чистом виде ни разу. Отсутствие опоры на основной тон *Fis* делает главную тему тяжёлой, неустойчивой, неприкаянной (Пример 3). Очевидно родство темы с главной партией первой части. Однако здесь нет её энергетика и стремительности. Пунктирные фигуры становятся нисходящими, медленными и создают впечатление обречённости, поникновения всякой воли. Образ философского сосредоточения становится довлеющим. Полная интравертного трагизма тема постепенно «обрастает» мелодическими линиями, в которых кристаллизуется главный мотив верхнего фактурного пласта: нисходящие, будто стенающие секундовые дуоли.

В начале среднего раздела формы тема покидает пределы басового регистра, обретая качество личностного и печального высказывания. Здесь исполнитель должен найти новый колорит звучания, при том, что средний раздел весьма неоднороден. Постепенно набирая звучность, фактура расслаивается на три пласта. Интравертность темы исчезает: динамизированная удвоением, как голос грозного Фатума, *fortissimo* звучит её «рычащее» контроктавное возгласие. Набатный, медленный ход сопровождает «стенающее» секундовое биение восьмых в верхнем и среднем пластах. Внезапно вводится нюанс *subito piano* — начало новой динамической волны: фактурные пласты стремительно восходят к четвёртой октаве, где, как некое экзистенциальное прозрение, *sforzando* звучат острые и «стеклянные» сонорные «всполохи», словно отблеск надежды на просветление, который исполнительски должен быть подан максимально рельефно. Именно в этом эпизоде происходит смысловой перелом. Следующий за ним раздел Темпо I — реприза, заключительные такты которой несут в себе внезапное гармоническое про-

светление» как некий отклик на завершение середины и пророчество светлого финала.

Финал сонаты — стремительный, бойкий, задорный. Очевидна связь его тематизма со сферой побочной партии первой части. Ощутима опора на русский народный мелос (Пример 4). Изменяющаяся фактура и внезапные мотивные переключения в сочетании с быстрым темпом наделяют финал блеском, лучистостью и искрящейся радостью. Кажется, будто проносишься на стремительном поезде, в окне которого мелькают живые картины. При этой образной «ртутности» форма имеет ясные очертания сложной трёхчастной конструкции. Средний раздел вызывает ассоциации с народным танцем: в партии левой руки звучит фактура, напоминающая балалаечный аккомпанемент. Узнаваемое появление побочной партии первой части — предмет особого исполнительского внимания. Возникнув лишь раз и не имея продолжения, побочная интонация является связующим символом, инкрустированным элементом в образной сфере финала. Несмотря на яркую народность, звучание финала порою обострено гармоническими и контрапунктическими особенностями фактуры.

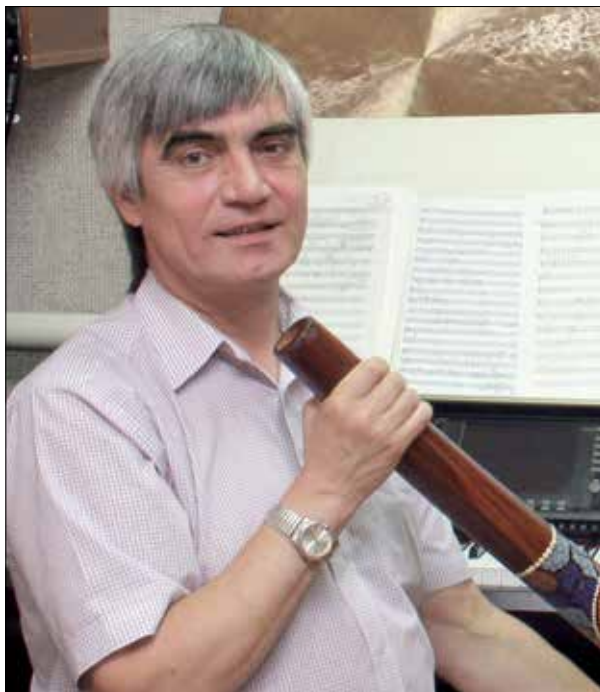
Техническая доступность Сонаты достаточно широка: она может войти в репертуар как консерваторий, так и музыкальных колледжей и училищ. Главная трудность заключена в финале, который требует исполнения в весьма быстром движении, что в сочетании с фактурными особенностями довольно сложно. Однако нам представляется возможным исполнять его в менее подвижном темпе, не теряя при этом стремительного напора движения музыкальной ткани. Здесь много решает звуковая энергетика.

Соната Владислава Агафонникова — сочинение, призванное стать репертуарным. Она и была таковым в прошлом. Сейчас настало время возвращения этого самобытного и яркого произведения к активной жизни в ином историческом контексте культурной ауры. Ибо Соната Агафонникова — состоявшееся «художество». ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

«ТАТАРСКИЙ СОНОР» В ДЕТСКОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

50



Детская музыка, призванная в раннем возрасте познакомить юного исполнителя с разнообразными жанрами и стилями, по-прежнему находится в фокусе нашего внимания. В позапрошлом номере был освещён цикл Татьяны Чудовой, основанный на подлинном русском фольклоре. Сегодня мы представляем детские пьесы Рашида Калимуллина, пропитанные совершенно уникальной сонорной атмосферой татарской народной музыки. Представляемые сочинения Калимуллина — это новинки в мире современной детской музыки, ожидающие своих первых исполнителей, и данной публикацией мы надеемся открыть им «дверь» в репертуар музыкальных школ. Благодаря своей активной творческой и общественной деятельности, имя композитора — Народного артиста России, заместителя председателя Союза композиторов России, лауреата множества конкурсов и премий — известно не только в нашей стране: его музыка исполняется различными коллективами Европы, США и Япо-

нии. Основу творчества Калимуллина составляет камерная и симфоническая музыка, однако недавно автор создал несколько крупных произведений и для нашего инструмента, в том числе фортепианный концерт и циклы детских пьес «Казань любимая» и «Казань спортивная», во многом продолжающие традиции детской музыки, идущие от Золтана Кодая. Об объединяющей идее циклов автор пишет: «Культура и спорт, как мне кажется, неразделимы в процессе воспитания человека, особенно молодого поколения». Кроме культуры и спорта, которые хоть и могут быть сопоставлены, но вовсе не идентичны в семантическом образе, объединяющим словом здесь является Казань. Но несмотря на «местный» колорит программного замысла, интонационный строй пьес шире выявленной «интонационной экзотики», и дети, никогда не бывавшие ни в Казани, ни в Татарстане вообще, легко войдут в мир этих образов с несомненной пользой для себя. Руководствуясь идеей доступности музыки для детского восприятия, автор избегает чрезмерной диссонансии звучания, погружая исполнителей преимущественно в светлый и любимый им сонорный колорит народной татарской музыки, избегая, тем не менее, фольклорного цитирования. Тематизм пьес достаточно запоминающийся. Каждую пьесу предваряет «располагающее» к образу поэтическое вступление. Кроме того, тематика пьес максимально приближена к детской реальности. В альбом «Казань любимая» вошли пьесы, повествующие о жизни города в сфере интересов ребёнка: здесь и «Прогулка по Казани», и «В цирке», и «В театре кукол», и «Детский поезд», и «Дельфинарий» и множество других пьес. Особую группу составляют пьесы, посвящённые архитектурным сооружениям: «Птицы парят над Кремлём», «Кул Шариф», «Осень в Раифском монастыре».

Технические задачи, стоящие перед исполнителями циклов, самые разнообразные. В целом все пьесы ориентированы на учащихся средних и старших музыкальных классов. Пьеса «В ботаническом саду», возможно, самая технологи-

Пример № 1
♩ = 110

Example 1: A piano score in 4/4 time with a tempo of 110. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with a dynamic marking of *mp*. The piece is marked with a 'Q' and an asterisk symbol.

Example 2: A piano score in 4/4 time with a tempo of 100. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with a dynamic marking of *mf*. The piece is marked with a 'Q' and an asterisk symbol.

Example 3: A piano score in 2/4 time with a tempo of 120. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with a dynamic marking of *mf*. The piece is marked with a 'Q' and an asterisk symbol.

Пример № 2

Example 2: A piano score in 4/4 time with a tempo of 100. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with a dynamic marking of *mf*. The piece is marked with a 'Q' and an asterisk symbol.

Пример № 3

Example 3: A piano score in 2/4 time with a tempo of 120. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with a dynamic marking of *mf*. The piece is marked with a 'Q' and an asterisk symbol.

чески простая и одна из немногих, в которых почти не используются национальные лады. Весёлая и задорная по характеру, она полезна для выработки самостоятельности движений рук, навыков рафинированной педализации. Здесь требуется динамический расчёт в длительных *crescendo* и *diminuendo*. «Осень в Раифском монастыре» погружает в атмосферу печальной сосредоточенности (Пример 1). История монастыря связана с мученической гибелью монахов, причисленных впоследствии к лику святых. Музыка изобилует интонациями вздохов, краткими печальными попевками. В своём безостановочном движении они, постепенно дробясь, словно шаг за шагом продвигаются по диапазону инструмента к кульминации и возвращаются к своему первоначальному молитвенному состоянию. Эта пьеса, имеющая черты сонорной музыки, будет полезна и для слухового ориентирования в новой интонационности, и для развития способности цельного охвата формы, построенной на длинных динамических восхождениях и спадах. Кроме того, руки здесь нередко играют асинхронно, и следует передать несовпадение фразировки. Пьеса «Детский поезд», полная бойкого движения шестнадцатых, мелкой артикуляции и безостановочного движения, весьма полезна для развития моторики и овладения мелкой техникой. Одной из самых запоминающихся в тематическом отношении является

пьеса «Сабантуй». С первых же нот она погружает в атмосферу радостного и наивного детского веселья. Как и в большинстве пьес цикла, здесь много мелкой артикуляции и скрупулёзно выписанных штрихов, призванных выработать соответствующие исполнительские навыки.

Второй цикл — «Казань спортивная» — уникален своей тематикой. Впервые в едином цикле собраны пьесы, посвящённые исключительно спорту. В характере и образе каждой из пьес легко угадывается вид спорта, вдохновившего автора на сочинение. Цикл «Казань спортивная» был написан специально навстречу завершившейся триумфально для наших спортсменов Универсиаде.

Следуя логике спортивных соревнований, открывает цикл проникнутый теплом и любовью к родному городу «Гимн Казани». Это не официальное, а личностное субъективное славение татарской столицы. При этом традиционной для жанра торжественности и пафоса в музыке нет, она несколько интравертна в своей тёплой искренности. Пьеса «Шеньчжень — Казань», посвящённая китайскому городу-побратиму Казани, целиком выдержана на чередовании двух гармоний в партии левой руки. В правой же разворачивается характерная ладовая и ритмически прихотливая мелодия. Эта пьеса весьма полезна для выработки ритмической устойчивости в переходах с дуолей на триоли. Следующий номер

«В Казань на Универсиаду» изобилует причудливыми тональными сопоставлениями, знакомя юных исполнителей с изысками гармонического слышания XXI века. Весьма оригинальна пьеса «Футбол», в которой известный футбольный гимн предстаёт в пентатонической системе в национальном татарском духе (Пример 2). Небольшая зарисовка «Ипподром», очень органичная по форме, вся выдержана в пульсирующем триольном ритме. Своими кварто-квинтовыми созвучиями она погружает в напряжённую и азартную атмосферу скачек. Динамика выстроена так, будто наездники, соревнуясь по кругу, то приближаются к слушателю, то отдаляются. Пьесы «Автогонки», «Гребной спорт» и «Велогонки», полные напористого движения шестнадцатых, очень полезны для развития мелкой артикуляции и моторики пальцев. В номере «Авторалли» автор создаёт атмосферу ревущего автодрома. Кроме того, здесь, как и в пьесе «В Казань на Универсиаду», весьма оригинальные тональные сопоставления, которые следует отчетливо показать. Повторяющаяся во всех тональностях попевка в партии правой руки облегчает юным исполнителям психологическое «вхождение» в тональность с пятью диезами. В пьесе «Настольный теннис» автор очень образно претворил в озорном и шутовском характере лёгкие отскоки и плавное катание теннисного мячика, фактура в партиях обеих рук разнообразна и часто противоположна по штрихам, по-

этому пьеса полезна для развития артикуляционной независимости рук (Пример 3). Характер шутовской, театральной схватки имеет пьеса «Кураш» — это древний татарский вид борьбы, имеющий больше шуточную, танцевальную природу, чем воинственную. Композитор весьма оригинально наделил двух изображаемых борцов разными цветами: белым (его эпизоды исполняются по белым клавишам) и чёрным (по чёрным клавишам). Они спорят друг с другом, борются, однако одинаковый музыкальный материал у обоих говорит о том, что конфликта или полярной образности между ними нет — всё игра и шутка.

Мы представили лишь некоторые из 30 пьес циклов. Нам представляется, что они не предназначены для целостного исполнения, поскольку пьесы во многом схожи по технологическим решениям. Тем не менее, у них есть всё, чтобы прочно войти в репертуар музыкальных школ: техническая «полезность» и образная яркость, приближенность музыкального языка детскому восприятию. Кроме того, в издании циклов каждая пьеса имеет ёмкие и ценные методические указания профессора музыкального факультета Казанского государственного педагогического университета, пианистки Маргариты Коварской, что делает возможным самостоятельное изучение любой из них. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ



ВЫШЕЛ В СВЕТ
АЛЬМАНАХ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Концепцию сборников, включающих произведения в различных жанрах (этюды, полифонические пьесы, различные миниатюры, ансамбли), разработал председатель Союза композиторов России Владислав Казенин. Он же выступил редактором-составителем этой уникальной коллекции, отражающей творчество наших современников. Выпуски альманаха существенно расширяют учебный репертуар, внедряя в школьную программу современный музыкальный язык, новые техники и приемы игры на фортепиано, исподволь готовя юных музыкантов к дальнейшему активному сотворчеству с авторами наших дней.

Магазин издательства «Композитор»: Москва, ул. Садовая-Триумфальная, 12-14, 4-й этаж
+7 (495) 650 1670 / www.ikompozitor.ru

Общество имени Фридерика Шопена в Москве
Музыкальная школа фортепианного искусства Лю Шикуня в Фошане (Китай)

53



IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

7–17 августа 2014, Фошань (Китай)

Совместный российско-китайский проект

Документы следует выслать на позднее 7 июня 2014.

Возрастные категории: **юношеская** — родившиеся не ранее 17.08.1997,
молодежная — родившиеся между 07.08.1997 и 17.08.1992.

На конкурсе исполняются **только произведения Ф. Шопена.**

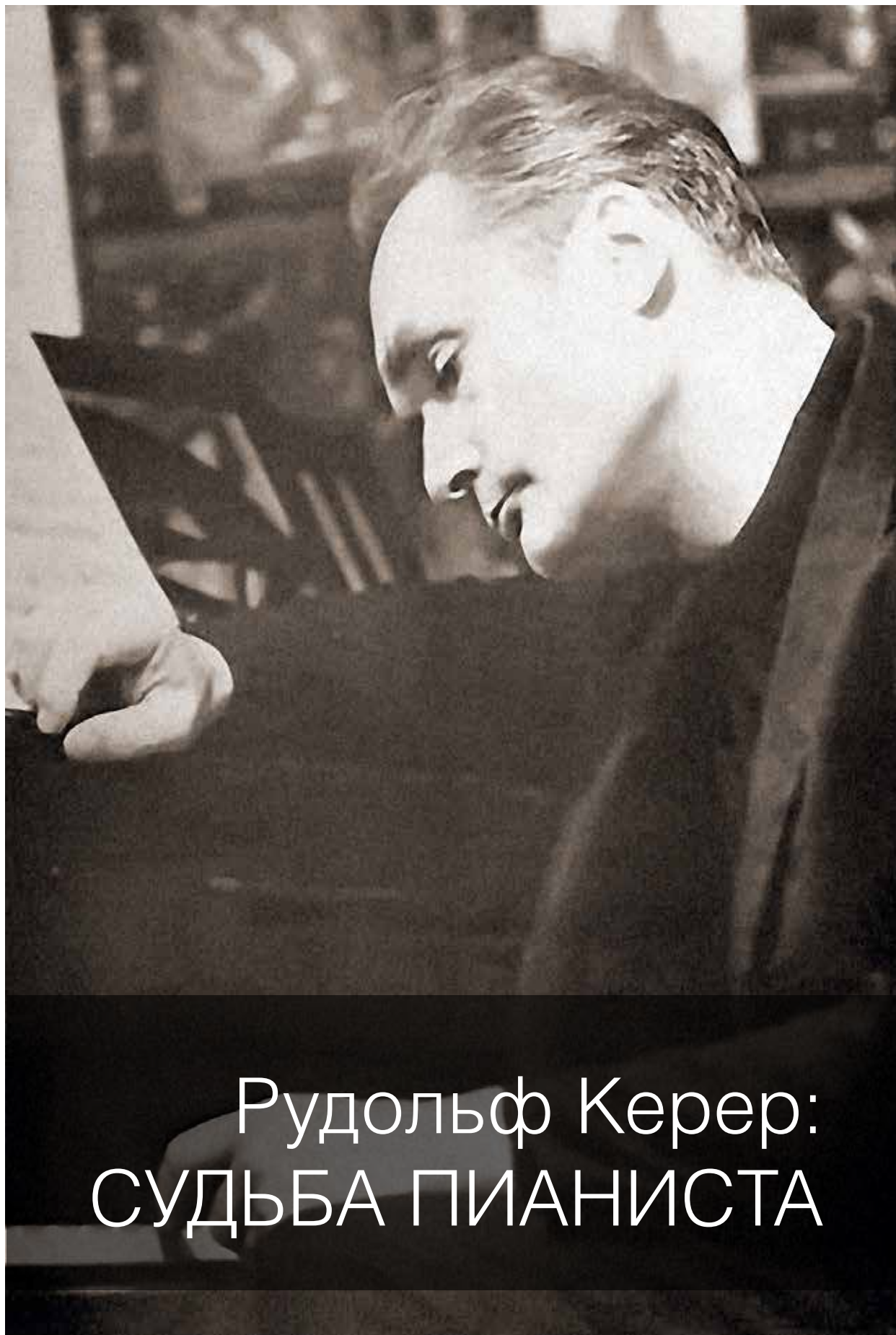
Жюри:

Михаил Воскресенский (сопредседатель)
Лю Шикунь (сопредседатель)
Михаил Александров (художественный руководитель)
Этери Анджапаридзе
Питер Донохоу
Яков Касман
Лим Дон Хек
Кшиштоф Яблонский

Призовой фонд: \$US 30.000

Следующий конкурс: Москва, 2016

www.chopin-competition.ru
chopincompetition@yandex.ru



Рудольф Керер: СУДЬБА ПИАНИСТА

29 сентября 2013 не стало легендарного пианиста — Рудольфа Керера. Но статья была написана, когда он был ещё с нами, и автор не посчитал нужным что-либо править. Человек ушёл. Художник остался. Светлая память...

«**Ч**то мы могли взять с собой — по два чемодана. Я взял чемодан с нотами. Я был уверен, куда бы не сослали, я буду дальше заниматься. Музыка я очень любил, её действительно нужно очень любить, чтобы она отвечала взаимностью. Если ей преданно служить, любить её, она начинает с благодарностью помогать. В то же время она очень ревнивая, если вы её забываете, занимаетесь другими вещами, она мстит. Вы начинаете плохо играть».

Когда я впервые услышала Рудольфа Керера, мне было лет десять. По телевизору передавали Шуберта. С тех пор много лет прошло. Я стала профессиональным музыкантом. Слышала шубертовские экспромты бесчисленное множество раз. А они для меня так и остались — кереровскими.

Второе воспоминание: я уже постарше. Едем с мамой в метро. «Мама! Смотри — Керер!». Он держал на коленях какой-то ящик. Видимо, почувствовал, что мы на него уставились. Улыбнулся доброй, детской какой-то улыбкой. И вот эта добрая детскость, несмотря на уже зрелые годы — вот что запало мне в душу в его Шуберте. И как не хватает её сегодня! И ещё, было в его игре что-то не от нашей жизни, что-то нездешнее, несоветское. И на это тоже невозможно было не обратить внимания.

Но так случилось, что когда я поступила в консерваторию, Рудольф Керер уже переехал в Австрию, в Вену, где преподавал. И мне так и не довелось послушать его в Большом зале консерватории, о чём горько сожалею. И вот не так давно, по долгу службы отчасти, отчасти из любопытства, в Госархиве я наткнулась на несколько зальных записей Керера, уже поздних. Это было «Погребальное шествие» Листа, его же Соната h-moll, прелюдии Шопена, сонаты Бетховена. И тут я окончательно и бесповоротно... полюбила этого человека и музыканта. В его игре я услышала такое grandioso, такое длинное дыхание, такой личностный и музыкантский масштаб, которого не слышала уже очень-очень давно. Даже и не помню, как давно. А тут, залезла сразу в гаджет (сегодня возможности позволяют делать это в любой момент), увидела — жив! Эврика! Я счастлива! Жив Великий человек, среди нас! 10 июля — день рождения! Где он? Почему не отмечается так же grandioso, как он играет, его 90-летний юбилей?! Где великий всенарод-

ный праздник, поздравление Президента, коллег? Где это всё? Или я уже совсем ничего не понимаю в этой жизни?

И тут я начала читать-слушать, слушать-читать, потом опять читать-слушать... и всё поняла. Нет Пророков в Отечестве. Есть конъюнктурные интересы, амбиции, бизнесы, конкурсы. Шума много. А вот такого «Тангейзера» Вагнера-Листа, таких Экспромтов Шуберта нет. И долго не будет.

Дальше: замечательный немецкий документальный фильм Ирене Лангеманн. И здесь Керер очень буднично, как-то просто всё рассказывает. Он ходит по родному Тифлису в поисках своего детства и так же по-детски улыбается, пожимая плечами, что так ничего от него и не нашёл.

Его жизнь — сама по себе чудо. Ну, к примеру, мы знаем из фильма «Пианист» Романа Полански, как выжил в Варшавском гетто Ладислав Шпильман, мы знаем о жуткой судьбе Дьёрдя Циффры, а о Керере что мы знаем? (О скольких мы не знаем вовсе — страшно даже подумать...)

Мы знаем только формальную графу в биографии: не играл 13 лет, поскольку, как немец, был сослан в казахские степи, как до сих пор принято говорить о таких обстоятельствах, «на перевоспитание». А если расшифровать? Керер воспоминаний, как Шпильман, не написал. Вернее, может быть, и написал, но мне об этом неизвестно. Но если задуматься и поставить на чашу весов войну-голод-холод плюс 13 лет полной социо-культурной изоляции, — это же больше, чем «10 лет без права переписки»! Это, дай Бог, если выжил, и какая там музыка?! Представить себе невозможно такое!

Загнали Великий талант в Великое безмолвие, в полную бесперспективность, в неудавшуюся судьбу. Он был обречён проиллюстрировать ещё один «результат» великих репрессий против собственного народа. Но в его случае не получилось!

Вундеркинд, чудное детство в родном доме в Тбилиси; кирха, немецкая школа на Кирочной же улице, с прекрасными детьми из старых тифлисских семей, включая и детей немецкого Консула; немецкая больница с немецкими же врачами; чудный итальянский оперный театр; высочайшего уровня педагоги (в консерватории — выпускница Парижской консерватории, про-



фессор Анна Ивановна Тулашвили); прекрасная семья с великолепными старонемецко-швабскими, ещё XIX века традициями, держала мастерскую по изготовлению роялей. В их дом любили захаживать после концертов Эгон Петри, Ванда Ландовска, Александр Боровский; образование фаустовско-вагнеровское и, вместе с тем, впитанная с молоком русская, грузинская, европейская культуры... И тут наступает 18 октября 1941 года. Теплушка для скота, «два чемодана», «тиха казахская степная ночь». Отец уже сгинул. Мир рухнул.

Да как он вообще выжил? Как не сошёл с ума, не сломался? Загадка. Рудольф Керер, думаю, и сам вряд ли знал ответ на этот вопрос. А потом всё было, как в сказке: поступление после 13-летнего перерыва в Ташкентскую консерваторию к таким же чудом уцелевшим «недобиткам» из Ленинграда (к профессорам Зельме Тамаркиной и Виссариону Слониму); победа на Всесоюзном конкурсе в 38 лет, где разрешили сыграть, возможно, не без участия «недобитого» Г. Г. Нейгауза, который ждал его в свой класс ещё в 1941-м. Затем, почти 40 лет — Московская консерватория, филармония, гастроли, потом Венская Академия, а теперь Швейцария.

Почему я так часто употребляю это не совсем литературное слово? Возможно, и не очень кстати в столь высоком контексте, но жизнь жестока и диктует свой лексикон. Ну а вслед, уже

сейчас видится неоспоримый факт: вся культура у нас выросла, проросла и цвела из таких вот чудом уцелевших людей, помнивших и знавших, как надо, а не так, как сегодня требуется, будь то в угоду режиму или какой-либо другой конъюнктуре.

Ведь на месте Керера мог оказаться Рихтер. «Не оказался» по чистой случайности. Повезло. Жил в это время на другой квартире. Недаром старые москвички так любили их сравнивать, и, вздыхая, произносить шёпотом: «Ах! Если бы не это! Он был бы не менее...» и т.д. И ведь от этой мысли обычный человек уже мог бы провалиться в небытие, от всех этих сожалений и разбитых надежд...

Я слышала, что в местах не столь отдалённых в оные времена лучше многих держались «религиозники». И вот моя версия «недобитости» Керера. Музыка всегда была не просто его страстью, музой, любовью, а его жизненным кредо, его молитвой. И когда слушаешь тему из «Тангейзера», или темы Первого концерта Брамса, или Четвёртого Бетховена, или сонат, то становится понятно, что это и есть то самое «самоотречение романтика», о котором писал в своей книге о немецком романтизме незабвенный Виктор Моисеевич Жирмунский. Навероятно впечатляет пауза перед финальным Andante в си минорной сонате. В этой паузе — дух «Фауста». Это настоящая бетховенская пауза. Она переворачивает всё с ног на голову, переводит в другую систему координат. В кереровском исполнении её ощущаешь физически. Это невероятное напряжение и концентрация Мысли. При этом, напряжение в паузе достигает силы кульминации. Для этого нужны огромное мастерство и чувство формы, которое всегда считалось сильной стороной пианиста. Как раз на тему пауз в одном из интервью Керер вспоминает:

«Я помню, когда мне было 12 лет, приехал Эгон Петри. Именно он был первым зарубежным пианистом, появившимся на советской концертной эстраде, первым, прорвавшим культурную блокаду. Петри был выдающейся фигурой. Приехал он к нам в зените славы (ученик Ферруччо Бузони).

Отец пригласил его к нам. Я имел возможность его послушать и сам сыграл ему 12-й этюд Шопена. Я старался играть виртуозно, громко. Когда я закончил, он погладил меня по голове, похвалил, потом спрашивает: «А что там, в начале делает твоя правая рука?». Я не понял. Он предложим мне начать еще раз. Он говорит: «Зачем ты так долго держишь правую руку? Шо-



пен написал паузу, он мог бы написать длинную ноту. Эта пауза придает этому месту волевой, диктаторский характер. А у тебя нота тянется на педали непонятно сколько. Паузы нужно исполнять, их надо любить».

В качестве сравнительно спорных трактовок у Керера часто вспоминают Шопена. И причина этого скрыта в непривычности для современного уха его трактовки. Стоит вспомнить, что к своим любимым Прелюдиям Шопена Керер возвращался неоднократно. Мне известны две записи: 1961 года и концертная запись 1998 года. И непривычность, но и, на мой взгляд, новизна здесь связаны с тем, что в Шопене у него слышится Бетховен. И мне видится такой взгляд чрезвычайно оригинальным, тем более, что бетховенские корни шопеновской риторики имеют место быть. У Керера ограничено *rubato*, но при этом в этой музыке он остаётся романтиком, но романтиком классического, «раннего» веберовско-калькбреннерского толка. И в историческом плане этот подход абсолютно оправдан. Но самое важное то, что в первую очередь здесь слышны великая скромность и высокая поэзия. Как пианистка же отмечу, что качеству кереровской левой руки, что в 3-й прелюдии, что в 12-м этюде, может позавидовать любой крупный виртуоз. (Недаром, кстати, именно с этого этюда начинается и фильм Лагеманн о жизни Керера).

Когда-то я прочла замечание А. Эйнштейна о том, что истинная ценность человека определяется тем, насколько он может отказаться от своего «я». Продолжая эту мысль, замечу, что путь Керера показывает, что во все времена, даже в те, когда жизнь человека не стоит ничего, выжить помогают только вера и... смирение.

«Решившись поехать в Москву, я не обольщал себя особыми надеждами. Хотелось немного — выйти на столичную сцену, поиграть перед публикой и авторитетными специалистами, выслушать мнение о себе. Наверное, именно этот психологический настрой, не обременяющий ни чрезмерной тревогой, ни иссушающим душу волнением, мне тогда и помог».

Хотелось немного, а публика оказалась покорена. Ирония судьбы? Отнюдь. Скорее её Знак.

Керер многих воспитал. Список его учеников длинный, и среди них много интереснейших музыкантов. Он любил преподавать и считал это такой же важной миссией, как и исполнительство. За что бы ни брался он, при каждом его прикосновении к роялю видно его невероятное благоговение перед музыкой, так, будто он благодарит, — жизнь ли? Бога ли? Судьбу? — неизвестно, но благодарит за каждую секунду, данную ему за роялем. ■

Нино БАРКАЛАЯ



ШОСТАКОВИЧ:
полифония — мелос —
мысль
(обозначение проблемы)

Предлагаемая читателю «реплика» в сущности – развёрнутое эссе на тему о различии семантических, структурных и артикуляционных оснований мелоса гомофонной и полифонической традиции. Этот текст создан скрипачом и апеллирует к монументальной композиции с солирующей скрипкой. Георгий Иванович Павлий – дирижёр и профессор по классу скрипки Львовской Национальной академии музыки, профессор музыкального факультета Львовского университета, автор содержательного исследования «Гомофония – полифония: интонационные аспекты различий» (Львов, «Каменяр», 2012). Публикуемое эссе обращено к проблематике универсально значимой и естественно преломляемой в широчайшем поле интерпретационных решений фортепианного репертуара.

Начиная с эпохи барокко вплоть до появления романтических тенденций и даже позднее, скрипичное исполнительство в целом развивалось достаточно гармонично с точки зрения равновесия художественных и виртуозных его потенциалов. Пожалуй, никто из выдающихся скрипачей, которые одновременно были и композиторами, в своем творчестве резко не нарушал установившийся баланс. И лишь гений Н. Паганини, новаторство которого Р. Шуман назвал «поворотным пунктом виртуозности», буквально взорвал эту устоявшуюся традицию, утвердив новый виртуозно-романтический стиль, открыв тем самым совершенно немыслимые до него технические возможности как инструмента, так и самого исполнителя. Это было настолько захватывающее и, казалось, непостижимое для привычного разума и недостижимое по совершенству искусство, что вот уже более двух столетий все скрипачи мира, находясь под гипнотическим воздействием этого феномена, пытаются «догнать и перегнать» великого итальянца в его фантастическом мастерстве.

Но, если виртуозность Паганини всегда являлась плодом интенсивной работы духа и была подчинена взлётам неведомых дотоле его художественно-образных романтических идей (от которых публика буквально неистовствовала), то позднее большинство его подражателей не просто снизили высоту полёта этой духовности, но и, как пишет И. Ямпольский, «выхолостили «душу скрипки».

С момента торжества самодовлеющей виртуозности стало всё больше увеличиваться размежевание между высокими духовно-художественными намерениями композиторов и поверхностными идеалами скрипачей-виртуозов, что не преминули обнаружить и выдающиеся умы той эпохи. Как заметил Г.Ф. Гегель, в музыке XIX века появились «два чуда». Одним из них была, по его определению, «концептуальность», а другим — «гениальная виртуозность».

Гегель не конкретизирует распознанные им «два чуда». Однако можно лишь догадываться, что новизна и глубина художественных идей Бетховена были истинным чудом, хотя бы с точки зрения исторической перспективы развития концептуально-драматургического мышления в последующей музыке.

«Гениальная виртуозность» Паганини — ещё одно, по Гегелю, чудо XIX века. Однако, как нам представляется, это явление растаяло, как комета. Поэтому не случайно Ф. Лист в своём знаменитом некрологе на смерть гения без малейших колебаний утверждает, что «второго Паганини не будет». После того, как силой своей гениальности Н. Паганини направил искусство игры на скрипке в русло захватывающей романтически-эффектной, но поверхностной концертно-виртуозной эстетики исполнения, именно такая трактовка этого инструмента, манера игры и обучения на нём остаются доминирующими вплоть до нашего времени¹. Ведь почти весь процесс воспитания скрипачей в основном базируется на художественно неглубоком, а то и откровенно салонном репертуаре и соответствующих ему атрибутах чувственно-фонического и виртуозного мышления. Установки «красиво и интенсивно звучи», «насыщенно вибрируй», «поражай блеском и виртуозностью», «утверждай своё «Я», нередко отодвигая при этом на второй план «Я» автора музыки, стали основными художественными критериями исполнителя.

Подобный подход к воспитанию скрипача-музыканта², а не музыканта-скрипача, куль-

¹ Воздействие Паганини оказалось решающим для формирования эстетических установок и в области фортепианного творчества, исполнительства, вообще, «вкусовых ориентиров» романтического времени.

² Думается, не случайно М. Венгеров, когда захотел стать музыкантом, а не оставаться лишь блестящим скрипачом-виртуозом, прекратил занятия в классе З. Брона. После этого он занимался с М. Ростроповичем, изучил автентичную манеру игры, дирижировал оркестром, заинтересовался педагогией. И это можно понять, поскольку З. Брон является хотя и выдающимся, но все же педагогом скрипки, а не учителем музыки, как гордо и одновременно скромно называл себя Г. Нейгауз.

тивируется и в классах известнейших педагогов. В результате у будущего исполнителя уже на подсознательном уровне, как правило, постепенно формируются определённые стандартные представления и навыки игры, связанные с выразительными и техническими возможностями собственно этого инструмента и соответствующей его природе музыки. Поэтому серьёзные произведения концептуальной или же новаторской содержательности далеко не всегда при первом их исполнении получали признание у публики, а также соответствующего художественно корректного толкования их исполнителями.

Сам Паганини признавался, что, исполняя произведения других авторов, не может полностью реализовать свои индивидуальные возможности. Поэтому не только Паганини, но и большинство выдающихся его последователей сами для себя сочиняли произведения, в которых могли полностью раскрыть свои звуковые и виртуозные потенциалы. В результате этого репертуар скрипачей был насыщен многочисленными произведениями знаменитых исполнителей-романтиков — Эрнста, Венявского, Вьетана, Сарасате, Крейсера и др.

В основном это литература поверхностно-виртуозного, нередко салонного характера. Однако захватывающий дух виртуозности завладел помыслами как педагогов, так и скрипачей, мечтающих «догнать» Паганини — если не в художественно-демоническом, то хотя бы в чисто виртуозно-инструментальном плане.

После Паганини требования к техническому уровню скрипичного исполнительства стали настолько высокими, что любой скрипичный концерт не обходится без чрезвычайно сложных технических задач для исполнителя.

Проблема разновекторной направленности творческой деятельности музыкантов, т.е. вопрос разрыва между двумя образовавшимися, как говорил Гегель, «чудами» в музыке XIX века — концептуальностью и виртуозностью, фактически означает разделение творческих задач между композиторами и исполнителями. А это значит — между серьёзностью и глубиной творческих замыслов композиторов и нередко простым непониманием, а потому неадекватным прочтением исполнителями художественной содержательности их произведений. В скрипичном исполнительстве эта проблема даёт о себе знать уже с той поры, когда самого Паганини постигла неудача при исполнении им бетховенского концерта, и продолжает наблюдаться до нашего времени.

Такая раздвоенность свидетельствует о том, что духовно-образный мир и художественные идеалы выдающихся композиторов несравненно более высоки, широки, объёмны и глубоки в сравнении с миром исполнителей, тем более — представителей поверхностно-виртуозного стиля. И такое разделение существует до сегодняшнего дня.

Так, выдающийся скрипач своего времени П. Сарасате даже не пытался исполнить концерт Брамса якобы на том лишь основании, что ему скучно так долго стоять во второй части, пока гобоист играет свое соло. В сущности, Сарасате не интересовала и не захватывала совершенно гениальная музыка. Ему нужно было демонстрировать своё мастерство, свои великолепные виртуозные качества скрипача, а не музыканта, то есть своё «Я».

Напомним также, что Л. Ауэр, по-видимому, также не сразу оценил художественную значимость посвящённого вначале именно ему скрипичного концерта П.И. Чайковского, ссылаясь якобы на его технические сложности и инструментальные неудобства. Однако впоследствии в своей редакции Ауэр упростил некоторые моменты, а в финале всё же добавил блестящий, но поверхностно-виртуозный пассаж, несколько ослабив тем самым авторское намерение.

Весьма интересна и показательна в этом плане история с **Первым скрипичным концертом Д. Шостаковича**, посвящённым выдающемуся скрипачу нашего времени и первому его исполнителю Давиду Ойстраху. Художественно-содержательные проблемы, стоящие перед исполнителем Концерта Шостаковича, многочисленны и кардинально отличны от проблем предшествовавших. Попробуем обозначить главные из них.

Суженное, сугубо инструментальное мышление — как результат ограниченных явлений в традиционной педагогике — направлено не столько на воспитание музыканта, сколько на ординарного в своих притязаниях виртуоза. Идеалы последнего, как уже говорилось, связаны с традиционно трактуемыми средствами выразительности: «пой», «красиво и интенсивно звучи», «вибрируй», «поражай виртуозным блеском, эмоциональной теплотой, непосредственностью чувств», «утверждай своё «Я». В той или иной мере всеми этими, в целом положительными качествами, обязан владеть каждый исполнитель. Вопрос лишь в их «дозировке» по отношению к исполняемой музыке. В особенности это касается музыки Шостаковича, в которой порой даже незначительное преувеличение их

роли может в корне исказить, а то и вульгаризировать содержательную суть.

В исполнительском искусстве на практике, как наиболее типичную, можно наблюдать следующую закономерность. Ярко одарённый природой виртуоз, способный с лёгкостью преодолевать технические трудности, нередко оказывается бессильным перед художественной выразительностью второй части Концерта Бетховена, баховского Adagio или первой частью Концерта Брамса. Естественно, ещё более серьёзные проблемы возникнут у такого исполнителя и в связи с музыкой Шостаковича, отразившей интровертное сознание. Последнее тесно связано со способностью исполнителя к усвоению линейности мышления как художественно-психологического качества, которое является важнейшей специфической чертой индивидуального стиля Д. Шостаковича. Именно полифоническая линейность мышления Шостаковича и связанные с нею качества — опосредованность мысли, долго тянущиеся развороты обобщённой образности, эмоциональная сдержанность — являются для исполнителей наиболее уязвимыми составляющими среди многочисленных проблем рассматриваемого стиля.

Наибольшая степень линейности наблюдается в полифонии, а точнее, — в линейно-полифоническом мелосе, который является одной из самых характерных отличительных особенностей музыкального мышления Шостаковича. Мелодическая линия (линии) в его музыке может на протяжении длительного времени жить и стимулировать продвижение углубленно-сосредоточенных эмоциональных состояний, совершенно не нуждаясь в поддержке со стороны средств функциональной гармонии. Благодаря скрытой эмоционально-психологической и художественно-смысловой авторской энергетике, мелодическая линия является самостоятельной формообразующей силой. Её внутренняя энергия заключена в пластичной сцепляемости между собой тонов, а также — что наиболее важно для её восприятия, — в психических и артистических способностях исполнителя расшифровать и внушить слушателю мысль автора. Именно художественная «психическая энергия», мысль, которая заключена в как бы «прорастающих» из одного в другой звуках линейной мелодики, а не сама по себе последовательность звуков как физико-акустический феномен, является, согласно теоретической концепции Э. Курта, музыкой в её художественно-смысловом значении. А это уже прерогатива исполнителя.

Приверженность Шостаковича к линейно-полифоническому стилю письма находится в связи с целым рядом комплексов выразительных средств. Среди важнейших из них — особая сдержанная строгость при выражении эмоций, уход «в себя» и потому — заметное игнорирование лирической образности. Углубляя смысл этих качеств, Л. Мазель тонко подмечает одно из основных свойств музыки Шостаковича — необычное сочетание интеллектуальности и напряжённой эмоциональности: *«чувство интеллектуализировано, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием»*. В этих словах заключён животворный ключ к исполнительской расшифровке содержательности многих страниц его музыки.

Мы говорим о глубокой интровертности мышления Шостаковича. Интровертность сознания, как и его антитеза — экстравертность — являются, по К.Г. Юнгу, базовыми доминирующими установками сознания человека или же, по определению В. Медушевского, «протоинтонационным стержнем личности», обуславливающим глубинные психологические основы творческой индивидуальности. В музыке их противопоставление наиболее отчётливо проявляется при рассмотрении стилевых различий между линейно-полифоническим и гомофонным принципами мышления. Подадим эти различия (точнее, — главные тенденции) в виде сравнительной схемы.

Линейная полифония:	Гомофония:
внушение (суггестия)	заражение (эмпатия)
эмоциональная сдержанность	открытость
опосредованность мысли	непосредственность
образная обобщенность	индивидуализированность

К этому можно также добавить некоторые как эмоционально-выразительные, так и структурные, а также формообразующие характеристики:

— линейно-энергетический — в отличие от чувственно-фонического — характер звукоощущения (звукопереживания);

— мелодическая линейность в отличие от гармонической функциональности;

— пластично-поступательный в противоположность импульсивно-инерционному характер метроритмической организации.

Наконец, при трактовке концептуально-содержательных произведений, к которым, безусловно, относится и Первый скрипичный концерт Шостаковича, необходимо знать и учи-

тивать ту социально-психологическую и политическую атмосферу, в которой автору приходилось работать и творить свои гениальные опусы.

Социально-философскую концептуальность мышления Шостаковича мы вправе рассматривать как эксклюзивное явление в истории развития выразительных возможностей музыки. Ведь многие его произведения можно назвать социально-обвинительными романами в звуках, в которых зашифрованы все его потаённые мысли и жгучие душевные переживания. Как и Восьмой квартет, Восьмую симфонию и многие другие произведения, его Первый скрипичный концерт, безусловно, относится к этому разряду. Более того, его, условно говоря, можно назвать политическим произведением.

Потому, во избежание жестокого террора власти, под пресс которой Шостаковичу не приходилось попадать, он всегда со страстной душевной болью передавал их в иронической, саркастической, а то и в юродиво-иносказательной форме. Можно себе лишь представить, как нелегко было ему жить и творить в состоянии постоянно зашифрованного «второго плана» своего бытия. Не случайно великие интерпретаторы его произведений признавались в том, что осведомленность о трагическом контексте жизни и творчества Шостаковича значительно повлияла на их трактовку его музыки.

К сожалению, чувство неудовлетворения и, во многом, даже несогласия оставляют как интерпретация скрипичного концерта № 1, ор. 77, так и многие мысли его первого исполнителя Давида Ойстраха, высказанные им в статье «Воплощение большого замысла», опубликованной в журнале «Советская музыка» № 7 за 1956 год.

Впечатление такое, что великий скрипач не догадывается о главном — глубокой трагедийности концепции концерта, об эзоповом языке его автора, о двусмысленности названий относительно содержания каждой его части. Не потому ли он предлагает изменить название 4-й части «Бурлеска», находя в ней лишь «праздничность и непринуждённое веселье», не чувствуя в ней основного — клоунады изображаемого веселья, шутовского искривления оптимистических призывов к радостям счастливой жизни. «Скерцо», по словам исполнителя, это всего лишь «гротесковый танец народно-бытового склада, оживляющий повествование своеобразным юмором и тонкой иронией». А куда тогда девать нарочитую, беспрецедентную жесткость Скерцо, которая поначалу, по словам автора статьи, даже несколько пугала его?

Отмечая серьёзность и глубину творческого замысла концерта, Д. Ойстрах, тем не менее, не соглашается с термином «мрачность», нередко употребляемым по отношению к общему тону музыки Шостаковича. Он предлагает говорить лишь о «суровости колорита», хотя не исключает при этом даже термина «трагедийность» для некоторых опусов Шостаковича. Такое желание смягчить всю образно-смысловую остроту музыки, уйти от её социально протестных ассоциаций заметно уже при трактовке первоначальной темы «Ноктюрна».

Пропуская мимо внимания загадочность самого названия 1-й части — «Ноктюрн», жанровая семантика которого, мягко говоря, далека от содержательно-смысловой наполненности этой музыки, автор статьи трактует пронизанную страстной душевной болью часть лишь как «глубокую лирику, несколько затаенного характера, исполненную грустью и раздумья». И уж совсем непонятна расшифровка содержания вступительной темы «Ноктюрна». Представленная в самом низком регистре контрабасов и виолончелей, она никак не может, как пишет автор статьи, «дышать благородством и сердечной теплотой». Её «утробное клокотанье», тяжёлая ритмическая поступь наполнены не то что «суровым колоритом» (куда уж суровее?), а откровенной мрачностью, определяющей настроение всей части. Тем не менее, совершенно прав Давид Федорович в мысли о том, что «понять содержание этой части можно только в связи с целым, оценив её место и значение во всём цикле».

Несмотря на то, что статья была написана в годы, когда любое публичное высказывание такой знаменитой личности, как Д. Ф. Ойстрах ещё было далеко не безопасным, следует сразу же отбросить вопрос неискренности его статьи из-за желания избежать «неосторожных» высказываний. Ведь вербальная концепция концерта, пожалуй, полностью совпадает с его исполнительской версией.

Тогда какая причина столь упрощённой трактовки концерта? По-видимому, дело в ином.

Удивительный исполнительский универсализм Д. Ф. Ойстраха широко известен. Но, несмотря на то, что ему был подвластен репертуар фактически всей истории скрипичной литературы, какие-то произведения и стили казались ему более близкими, отвечающими типу его психологической организации. К примеру, он никогда не выносил на сцену

сольные сонаты и партиты И. С. Баха³, избегал поверхностно-виртуозных произведений Паганини, в частности, его концертов, называл себя в большей степени «музыкантом», нежели «скрипачом».

Многое позволяет говорить о преобладании в исполнительском стиле Д. Ойстраха «аполлонического» начала над «дионисийским», искусства «представления» над «переживанием», что свидетельствует о доминировании в его игре принципов классической уравновешенности. Эту уравновешенность можно было бы очертить рамками бетховенско-брамсовских эстетических норм выразительности. И это несмотря даже на владение широчайшим репертуаром.

Нельзя не учитывать и того, что это была ещё эпоха подавляющего господства в музыке (тем более, в скрипичном исполнительстве) гомофонического гармониецентризма, в котором чувственность, красота звучания «белькантной» мелодии, обрамлённой не менее изысканной гармонией, являлись основой выразительности. Потому даже художественно самодостаточные полифонические линии сольных сонат и партит И. С. Баха, требующие от исполнителя постижения и соблюдения определённых стилевых и эмоционально-выразительных норм, трактовались скрипачами в духе привычного восприятия гомофонной мелодики, чего не мог избежать ни один скрипач, в том числе и Д. Ф. Ойстрах. Таковыми были стилевые эстетические установки эпохи позднего романтизма.

Романтизм эмоций и скрипичное исполнительство, представленные в музыке гомофонного стиля,— понятия почти что неразделимые. Уже сама по себе чувственно-фоническая, тембровая красота звучания в гомофонии тесно сочетается с такими характерными для этого стиля чертами, как открытая экстравертная манера высказывания, стремление к демонстрации своих индивидуальных достоинств. Здесь велика роль «условных рефлексов» относительно представлений о так называемой «скрипичной» виртуозной выразительности.

Линейно-полифонический тип мышления требует в этом плане особого подхода, поскольку он принципиально отличается от гомофонно-гармонического в отношении как принципа формообразования, так и выразительности самого звукового материала, а также характе-



ра эмоционального переживания. Яснее представить эти различия может помочь сравнение трактовки слова в поэзии и прозе литературного языка.

В словах литературного языка можно выделить две взаимосвязанные стороны — звуковую и смысловую, каждая из которых обладает определённой самостоятельностью. Так, излагая научную мысль, мы выводим на первый план смысловую сторону слов и их связей. В художественных формах мышления слова и словосочетания поворачиваются к нам своей эмоциональной стороной.

В разделении литературных жанров на поэзию и прозу особенно ярко прослеживается указанная тенденция. Уже самим графическим оформлением стиха, рифмой, акцентностью поэзия максимально обостряет чувственно-звуковую сторону слов, их фонизм. И наоборот, проза, формулируя художественные мысли, как бы не замечает полного выразительно-звукового ресурса слов, нередко проходит мимо открытого характера их эмоционального воздействия, так как проза, по словам А. С. Пушкина, *«требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»*.

Аналогично этому, фонизм самого по себе звучания, чувственная поэтичность мелодии, гармонии, акцентной ритмики в гомофонии

³ Видимо, он все же опасался столкновения с признанной в то время проблемой откровенной романтизации музыки Баха, её чувственно-фонической (что свойственно гомофонии) трактовкой и недостаточного внимания к её линейно-энергетическим (полифония) выразительно-стилевым основам.

явно противопоставляется «прозе» свободно развивающейся полифонической мысли-линии (линий), отодвигая на второй план восприятия все внешние атрибуты самодовлеющей красоты. Поэтому и проблемы исполнения этих художественно разнонаправленных стилей музыкального мышления не могут быть одинаковыми. Ведь не случайно Б. Асафьев с сожалением говорил о том, что *«длить музыку как глубокое раздумье — это искусство, далеко не всем дающееся в руки и почти совсем утерянное»*. Эти, наполненные глубоким смыслом, слова касаются не только композиторов, но и исполнителей.

После утверждения гомофонно-гармонического стиля традиции линейно-полифонического мышления были забыты почти на полтора столетия. Д. Шостакович выступает их продолжателем. Ранее полифоническое письмо в основном применялось не как принцип мышления, а как средство оживления, усиления выразительности гомофонной фактуры. Его основой была присущая гомофоническому стилю гармониецентрическая система формирования. Эрнст Курт даже поздние полифонические произведения Бетховена считает порождением не полифонического, а гомофонно-гармонического мышления. Ощущение природы полифонии как искусства линейно-мелодического, а не гармонического, как утверждает Э. Курт, было утрачено после Баха.

Музыку обычно называют языком чувств. Однако, расширяя и совершенствуя рамки своих выразительных возможностей, она не прочь «заглянуть» и в соседние сферы человеческого познания. И. С. Баха нередко называют философом, имея в виду нравственно-этическую содержательность его музыки и её воздействие на внутренний мир человека. Д. Шостакович был первым в истории развития музыкального искусства композитором, которому стала доступной передача в звуках мыслей социально-философского уровня. Поэтому многие произведения Шостаковича являются, как уже выше было сказано, социально-обвинительными философскими романами в звуках. И это огромный скачок в историческом развитии музыки как искусства передачи посредством звуков не только художественных эмоций, но и глубоких обобщенных мыслей.

Поэтому исполнителям, воспитанным в рамках чувственно-фонической гомофонной мелодики, с её расчленено-смысловыми структурами, не так легко будет вживаться, осмысливать и перестраивать своё мышление (в частности характер эмоционального высказывания) в рус-



ле до сих пор ещё не изведанных сфер художественной мысли. Именно в осмыслении этого решительного скачка от чувственно-фонического к линейно-энергетическому характеру звукопереживания заключена главная проблема, связанная с восприятием, смысловым постижением и исполнительским воплощением многих страниц музыки Шостаковича.

В отличие от членённости гомофонической мелодики, линейно-полифоническая чувствительность требует от исполнителя глубокой сосредоточенности и концентрации внимания на воплощении пластического развёртывания довольно длительной по протяженности мысли. Здесь всё решает суггестивная воля исполнителя, уровень переданной звуку «психоэнергии» (Э. Курт). Лишь благодаря такой энергии возникает ощущение как бы «прорастания» одного тона в другой, что вызывает ассоциации с непрерывным развитием собственно мыслительного процесса, наполненного глубоким переживанием.

Музыку нужно не просто исполнять, ею нужно жить. И жить так, чтобы чувство правды и меры художественного переживания было точно дозировано и попадало бы «в цель», как «в десятку»! — ни больше, и не меньше. Чтобы не было ощущения вторичности в передаче художественного смысла исполняемого. А для этого необходимо в определённой мере стать со-творцом с автором исполняемой музыки⁴. Желая

⁴ Не удаётся? Но ведь и сам автор чаще всего мог бы что-то подправить в своем, как нам представляется, гениальном детище. Даже выдающимся исполнителям часто мешает излишняя академичность. Всё исполни-

хоть в какой-то степени стать сотворцом, необходимо чаще (лучше без инструмента!) внутренним слухом вслушиваться в нотный текст, вживаться в него, духовно возноситься, страдать над ним. Лишь только так в сознании исполнителя формируется и открывается духовно-смысловая концепция произведения или его части.

Исполнителям-экстравертам, с их непосредственностью реакций и открытостью, не так просто погрузиться в глубины сугубо интровертной образности. Им необходимо максимально активизировать свои недоминантные, т.е. интровертные ресурсы психологической установки сознания, поскольку против них действуют уже закономерности природного амплуа исполнителя, нередко ограничивающего его возможности передачи образов глубокой сосредоточенности. Решительному переосмыслению в этом случае подлежит и сам характер звукопереживания. Чувственность звучания, его фонизм и красота как самодовлеющие художественные ценности гомофонно-гармонического мышления, естественно, отодвигаются при этом на второй план восприятия. Ведь даже незначительная доля звукофонического нарциссизма немедленно отражается на продвижении музыкальной мысли «в горизонталь», приостанавливает её. Поэтому перед исполнителем возникает главный вопрос: как и какими средствами выражения при, казалось бы, сдержанном, а не открытом характере эмоционального высказывания передать основное в этой музыке — эмоциональный накал авторской мысли. При этом выразительные потенциалы самого звучания не только не должны ущемляться, а наоборот — даже усиливаться. Ведь трепетность жизни каждого тона является непосредственным показателем остроты переживания исполнителя. Иной вопрос — постоянно находясь в поле внимания, эта щемящая выразительность тонов силой направленности мышления исполнителя должна быть обращена на глубину процессуального становления авторской мысли, не переводя на первый план восприятия самодовлеющую привлекательность самих тонов. Здесь в частности коренится одна из основных проблем интерпретации музыки Шостаковича.

тельское искусство советского периода послевоенных лет было, в лучших случаях, академичным, а в остальных — ремесленно вышколенной, но неодоухотворённой формой. Исключением из этого были Святослав Рихтер, Мстислав Ростропович, а несколько позднее — Юрий Башмет. Гидон Кремер был, пожалуй, первым среди скрипачей, кто начал не просто великолепно исполнять, а вдохновенно жить и мыслить музыкой во время её исполнения (причем без «жирного» чувственного «бельканто»).

Наконец, во время передачи энергии из тона в тон (эффекте их «прорастания») потенциальная энергия, сохраняясь и изменяясь соответственно динамике развития художественной мысли, с каждым новым тоном трансформируется, постоянно преобразуясь таким образом в кинетическую энергию — энергию движения. Так, путём интенсивного как бы «самовоспроизведения», сохраняя при этом единство обострённости переживания и процесса развертывания художественной идеи, осуществляется формообразование пластической линейно-полифонической мысли-чувства.

Как искусство, прежде всего, эмоционального переживания, музыка в то же время является одной из разновидностей невербального, ассоциативного мышления. В истории музыкальных стилей пропорции между образами переживания и мышления в музыке постоянно менялись — от максимального отторжения эмоциональной её природы (григорианский хорал) до романтизма и экспрессионизма, характерных своей чувственной обострённостью. Продолжительно длящиеся образы «глубокого раздумья», типичные для музыки старых мастеров, характерны тем, что в них как бы на второй план отодвигается эмоциональное восприятие музыки, уступая место ассоциативным образам, связанным с самим процессом мышления.

Поскольку антиромантические тенденции в музыке XX столетия способствовали значительному усилению её интеллектуальной составляющей, перед многими композиторами встала задача сохранения равновесия между эмоциональной и мыслительной сторонами музыкальной выразительности. Линейно-полифонический тип мелодического развёртывания предоставляет идеальные возможности для выражения именно интровертных, т.е. опосредованных и обобщённых по характеру эмоционального высказывания мыслей. Силой своей гениальности Шостакович нашёл такой способ выражения вулканически сдержанных, опосредованных мыслей-чувств, которые по внутренней экспрессии нисколько не уступают широко известным высшим образцам открытой, непосредственной патетики. Задача исполнителя, ищущего ключ к подобной музыке, — сформировать в сознании слушателя художественный образ музыкального процесса не только эмоционального, но в большей мере мыслительно-эмоционального порядка. На этом пути расположено множество предпосылок подлинных исполнительских открытий. ■

Георгий ПАВЛИЙ

ФОРТЕПИАННЫЙ



66

Мы представляем фортепианную кафедру Самарской академии культуры и искусства. Это новая сила, выходящая на авансцену художественной жизни страны, явление, набирающее энергию качественного роста. Быть может, сегодня кафедра еще не достигла статуса таких региональных центров как соответствующие факультеты в Саратове или Новосибирске... Но тенденция мощного движения к вершине обозначена. Кафедра (которую следует приравнять к факультету) обретает свою заметную функцию в культурной жизни большого города.

На четвертом этаже Самарской государственной академии культуры и искусств мы были соседями. И правильно! Кто, в сущности, ближе пианистам, чем мы — музыковеды? Наши кафедры — фортепианная и музыковедческая — располагались дверь в дверь. Почти неизбежный при такой диспозиции привкус «соглядатайства», надеюсь, не омрачит всё же этих, продиктованных любовью, заметок.

Фортепианная кафедра большого музыкального вуза. Замкнутый самодостаточный мир. Со своим хронотопом. Со своим (то есть художественным и реальным) временем и пространством. Время и пространство... Слово две тропы, по которым следует проложить пути познания и оценки.

Двинемся для начала по первой тропинке. Выберем время. А какое? Время как художественную категорию. Время как проявление ностальгии — были времена, ушли куда-то... Время как тот колодец прошлого, где всё более неясно отражаются колеблемые сотрясениями истории имена. Время собственной жизни, накладывающееся на время Большой Истории. Время, наконец, как тропинку хронологии — периоды жизни кафедры.

Золотое времечко ушло лет сто назад — но до сих пор на первых страницах краеведческих ра-

бот самарских музыковедов фигурируют композиторы и исполнители — питомцы Лядова, Римского-Корсакова, Есиповой, Лешетинского, от которых пошло профессиональное музыкальное образование в Самаре, и среди них — легендарная **Анна Фёдоровна Лаговская**, стоявшая у истоков самарской фортепианной школы.

Ну, этот колодец прошлого для нас слишком глубок, и в нём почти уже ничего не отразится, не поколеблет зеркальной тёмной глади. Чуть брезжит в смутном зеркале времён то, что сама видела и слышала несколько десятков лет назад. Как это часто бывает, сначала слышишь имя. **Владимир Токарев**, говорили представители старшего поколения. Он гений. «Вот мы с ним на групповой фотографии выпускников 1-й музыкальной школы», — говорит мне скрипачка, учившаяся с «Володей» в 40-е годы. Биография знаменитости была овеяна неясной легендой — то ли он у кого-то из первых лиц в Москве учился, то ли в органе Большого зала консерватории нашёл спрятанную чью-то рукопись... Какие-то сложные обстоятельства сопутствовали тому, кого почитали гением, в результате чего пресёкся творческий путь. Удалось услышать три раза — в Самаре и в Москве. В Самару привез Фантазию

«ОРФЕОН» САМАРЫ



67

Ее профессорский корпус уже сегодня способен решать сложнейшие задачи фортепианной педагогики и исполнительства. Активность кафедры — стимул нарастания активности творческого интереса самарских композиторов к фортепианным жанрам. Поэтому и представление кафедры, предпринятое журналом, необычное. Оно содержит разные по жанровым склонениям и конкретному содержанию материалы: эссе, информационное сообщение и интервью.

для фортепиано и хора с оркестром Бетховена и Третий концерт Рахманинова. Фантазию сыграл удивительным лучезарным звуком, действительно далеко превосходя всё слышанное мною доселе. С Третьим концертом случилось некое кви про кво. Доиграл экспозицию, вступил в начало разработки. Опять, как известно, тот же ре минор. Второй раз в ту же реку... И с невозмутимым видом пошёл по второму кругу. Оркестр с недоумением потащился вслед за солистом. Ситуация безвыходная. Кто сделал усилие, чтобы вырваться из заколдованного круга вечных повторений? От ужаса этот миг в воспоминании угас. Во всяком случае, о «гении самарского пианизма» не слышно с семидесятых годов. А в начале семидесятых в Москве удалось услышать Токарева с хором Попова в качестве концертмейстера, в партнёрстве с сопрано Соловьёвой в песенных циклах Шуберта.

Время Большой Истории отщёлкнуло на своих часах 1971 год. В Самаре возникла Академия культуры и искусств (сначала как институт культуры, но фортепианная кафедра в нём тоже была). С 1981 года это и внушительный отрезок моей собственной жизни. Вступив 10 марта в члены этого уважаемого студенческого и преподавательского

сообщества, я осмотрелась — ясно, дружить можно в основном с пианистами. Ничего не имею против других наших специализаций — хоровиков, народников, — и среди них много милых, любимых, творчески чрезвычайно состоятельных людей. Но как-то так получается, что тянет к пианистам. Тем более, в огромном здании института мы оказались соседями. Кафедры наши, попереезжав по институтским пространствам, наконец угнездились на одном этаже, дверь в дверь. Жизнь показывает, что это наилучшая диспозиция для завязывания дружеских контактов.

Вот и до пространства добрались. Пространство фортепианной кафедры — это, вероятно, пьедестал, на котором расставляют пианистов? Кафедра поражала прежде всего тем, что самая яркая её часть была представлена мужской половиной человечества. Всё-таки женский пианизм, все эти кружева да вышивки, вздохи да реверансы — это не совсем то, чего ждёшь от громадного зубастого инструмента с королевским именем.

Всё же в поименном описании членов кафедры начнём с дам — этого требует вежливость. С **Натальи Зиньковской**, моей старинной знакомой, однокурсницы по Самарскому музыкальному училищу, соседки по комнате Гнесинского общежи-



Самарская академия культуры и искусств

тия. В её фортепианном почерке, кстати, никаких завитушек, оборок, рюшей не просматривалось. Крупная техника давалась ей с той же лёгкостью, что и мелкая, чтение с листа — с той же лёгкостью, что и запоминание текста наизусть. Зато странностей было с избытком. С лёгкостью и должным звуковым изяществом она могла воспроизвести знаменитые скачки из «Кампанеллы», а потом «продолбить» («это я учу крепкими пальчиками») фугу из ХТК Баха. Ценили её умение доброкачественно читать текст те, кому приходилось выступать с ней в ансамбле — а концертировала Зиньковская неустанно. Охотно подключала к своим выступлениям студентов — играла с ними различные ансамблевые композиции.

Вот ещё несколько женских фигур — кариатид, подпирающих славу самарской фортепианной школы. **Валентина Николаевна Батишева. Татьяна Викторовна Свитова. Ольга Геннадьевна Дарвина.**

Добрými словами помяну безвременно ушедшую из жизни **Людмилу Николаевну Спидченко.**

Её основной вклад в развитие кафедры — диссертация «Исполнительские и педагогические принципы Эдвина Фишера». Несколько холодных летних вечеров провели мы с ней на террасе нашей дачи, беседуя о том — о сём и отмахиваясь от ночных бабочек, вьющихся под оранжевым абажуром. Трагедия, как это нередко бывает, подобралась неожиданно. На свои занятия Спидченко никогда не опаздывала. А тут девять часов уже, а её нет. У меня в девять лекция, и я направляюсь в аудиторию. В этот момент меня приговораждает к месту звонок из учебной части: Спидченко сбила машина. Вспоминается, что лекцию я должна была читать именно пианистам, о Брукнере. Ошеломленная известием, просто поставила пластинку — тогда так иллюстрировали, а порыв ветра ворвался в окно, игла со скрежетом поползла — знак беды, предвестие смерти.

Первый, кому я тогда сообщила о несчастье, был **Дмитрий Алексеевич Дятлов.** Потом он так часто делался героем моих статей, столько его записей украшает мою фонотеку, что говорить

Когда меня попросили подготовить материал о самарской фортепианной музыке для авторитетного журнала «PianoForum», я сразу представил скептически настроенного читателя: «А что, в Самаре есть композиторы уровня Щедрина или Шнитке? А если нет, то о чём речь?». Речь пойдёт о том, что, вполне вероятно, типично для большинства из 85 регионов России.

Немного статистики. 39 самарских композиторов, создававших сочинения для фортепиано, родились в исторический период в 115 лет: с 1879 по 1994. Старейшины — С. О. Орлов (1879–1953), С. С. Аксаков (1890–1968), В. Н. Денбский (1892–1976). Среди них нет ни одного, кто прожил бы всю жизнь в Самаре. Дольше всех здесь жил Савелий Осипович Орлов — с 1922 до конца жизни.

Организация Союза композиторов возникла в Куйбышеве при участии Д. Д. Шостаковича в 1941 году, когда в город была эвакуирована значительная группа столичных музыкантов. Годы Великой Отечественной войны отличаются взлётом творческой активности композиторов: Д. Шостакович в Куйбышеве завершает Седьмую симфонию и Вторую сонату для фортепиано. А. Фере создаёт Фантазию на волжские темы для симфоническо-

о нём и трудно, и легко. Легко — из-за обилия материала, трудно — потому что Д.А. не объект чужого говорения о нём. Дмитрий Дятлов — субъект, он и сам о чём угодно может сказать, пожалуй, более красноречиво и интересно, чем это удастся испорченному наукообразию музыковеду.

Художественное пространство музыкального текста для Дятлова ориентировано строго вертикально. Духовное зрение направлено снизу вверх. Музыка — искусство высокодуховное. В частности, относилось это всё и к Листу — пианист готовился к листовскому конкурсу. Мирозренческий, духовный итог си-минорной сонаты Листа — очищение, вознесение. (В этом смысле очень показательным был мастер-класс, который провел в нашей Академии Михаил Аркадьев. Студенты испугались, не стали ему играть. И Дятлов с сонатой Листа уселся за рояль. Соната Листа — один из коронных номеров у Аркадьева. Михаил Александрович, выкурив трубку на глазах у почтительно созерцающих его студентов, сел за другой рояль. Впечатляющее было зрелище — не маэстро поучал неоперившегося студента, а два мастера вели диалог на равных. Разница — и очень большая — была лишь в концепции Сонаты. У Аркадьева это была, как бы это выразиться, демонологическая концепция, с охотно проведенными экскурсиями в inferнальную бездну, а у Дятлова — поиски небесного света и утешения).

Произведения Листа для многих пианистов — лишь удобный повод продемонстрировать свои виртуозные возможности. Дятлов, ещё в ранней молодости славившийся тем, что технических трудностей для него не существовало, на дешёвую мишуру виртуозности не разменивается. Его задача — услышать в музыке Листа возвышенно-духовную её суть. Кстати, очень наглядно продемонстрированную пианистом в трактовке «Посла любви» Шуберта-Листа. Занимаясь этой пьесой, Дмитрий Алексеевич словно высветлил некий внутренний смысл, глубоко спрятанный

в модуляционном плане, в строении мелодии, в немецком поэтическом тексте песни. Шуберт мог строить свой мир и вполне интуитивно, не отдавая себе отчета в том, в какую таинственную глубину заводит его загадочная символика романтического пантеизма. А вот Лист, по всей вероятности, совершенно сознательно интерпретировал в обработке песни шубертовскую пантеистическую концепцию. Мелодия в трёх разделах песни, отданной мужскому голосу, остается в своих пределах, в одном и том же диапазоне. А у Листа в обработке переходит по трем слоям мироздания, от куплета к куплету шагает вверх по трем октавам. Вослед мелодии и мы поднимаем взгляд. Он, влюбленный герой песни, на берегу ручья. Тенор. Она — её портрет в розарии, её тоска по возлюбленному. Сопрано. А дальше — размытые по небу перистые облака, бесплотные голоса ангелов, сулящих душе «сладостный покой». Что за ручей? Граница между мирами, между жизнью и смертью? Почему персонажи так далеки друг от друга? Соль мажор и соль-диез минор? И совершенно определенная словесная краска — «suesse Ruh» — в кантатах Баха, в текстах пиетистской лирики этот «сладостный покой» принесет усопшей душе встреча с Иисусом.

Эту тембровую вертикаль, этот восходящий поток духовной энергии, Дятлов воплощает предельно ясно, в смысле его интерпретации «Посла любви» не ошибешься.

Большинство дятловских исполнительских работ полны не только интуитивных прозрений, но и ясных, рационально объяснимых, вербально зафиксированных деталей. Показывал, например, где в «20 взглядах на младенца Иисуса» Мессиаана волхвы приносят дары новорожденному Иисусу, как эти дары изображены в музыке, как себя ведет каждый из волхвов. Показал, где в этом цикле у Мессиаана горит звезда Рождества (их, этих мерцающих и потрескивающих Рождественских звезд, хрустящих секунд, не одну потом обнаружила в «ХТК»).



С. О. Орлов
Начало 1920-х гг.

го оркестра, Л. Другов — кантату «Русь». За время войны куйбышевскими композиторами было написано около 600 произведений малой формы. С 1953 куйбышевские композиторы прикрепляются к Саратовскому отделению Союза композиторов, и как самостоятельная Самарская организация Союза композиторов России возрождается в 1989.

Жанр «сочинение для фортепиано с оркестром» представлен 19 произведениями 12 авторов. Произведения крупной формы для сольного фортепиано (27) написали 15 авторов. Пьесы малой формы — наиболее распространённый жанр фортепианных сочинений и по количеству авторов (36), и по числу произведений (более 400), и по разновидностям внутри жанра. 5 авторов пишут в жанре джазовых пьес. К разделу фортепианных ансамблей относятся свыше 60 произведений 14 самарских композиторов. Значительное число сочинений создано для камерного ансамбля с участи-



П. Назаров

Совершенно противоположный, но тоже очень плодотворный творческий метод является собой искусство **Павла Анатольевича Назарова**. Назаровские исполнительские концепции диктует не ясный разум, а тёмная глубина интуиции. «Огонь пылает в человеке», — о ком это Мандельштам писал? Может быть, о Павле Назарове? Костёр, пылающий над бездной, пешеход, балансирующий на проволоке, проносающий это пламя через тёмный космос...

В 2003 году пианисты Самары объединились вокруг бетховенской акции: задумано было сыграть все тридцать две сонаты. Их поделили между собой семь пианистов: Дмитрий Дятлов, Сергей Загадкин, Павел Назаров, Николай Фёфилов, Александр Хабаров, Лина Мулкиджанян, Ольга Радыгина (из них только преподаватель музыкального училища О. Радыгина не имела отношения к Академии культуры). Не знаю, по какому принципу исполнители делили между собой сонаты. Видимо, С. Загадкин, в качестве автора проекта, заявил свои монополистские права на «Лунную» и «Аппассионату». Распределение репертуара десять лет спустя уже не помню отчетливо. Радыгина, специалистка по клавиранному Баху, своим тонким клавириным звуком сыграла Десятую сонату. Третья, кажется, досталась монументально-мощному Хабарову. Дятлов играл, в числе прочего, «Ав-

рору», комментируя ее таким сюжетом: во второй части слышны осторожные шаги пастухов, пустившихся на поиски Рождественской звезды. А вот, в финале, и звезда зажглась. Рассказанное и увиденное внутренним взором удавалось и воплотить, эффект был почти что зримым: «соль» второй октавы буквально зажигалась у него мистическим голубоватым светом. Назарову досталось самое простое и самое сложное. Самое сложное как раз не поразило. «Большая соната» ор. 106 — настолько большая, что с ней рядом так и чувствуешь себя ящерицей у подножия пирамиды Хеопса. А вот самое простое. Девятнадцатая соната. Меланхоличное такое сентименталистское благозвучие, в пору десятилетнему ребенку выучить и сыграть. В ДМШ и проходят. Ничего такого не ожидая, прихожу на концерт. Волноваться буду перед Двадцать девятой сонатой ор. 106, а перед безопасной, милой Девятнадцатой что волноваться-то? Но вот пианист взял первую ноту, и начался удивительный путь тончайшего откровения. Каждая нота весила, каждую следовало ловить слухом. Еще одно воспоминание, примерно тех же лет. Конкурс Кабелевского, знаменитый наш самарский конкурс, которому уж шестьдесят лет, на котором, кажется, вся пианистическая молодежь Самары, Поволжья, России, а теперь и зарубежья переиграла. Я в жюри. А к пианистам в жюри приехал Альберт Михайлович Тараканов, завкафедрой Саратовской консерватории. Вот подходит ко мне Тараканов — к практически незнакомому человеку — и первые его слова, обращенные ко мне: «Ну, как там Паша?». Сразу понимаю, что за Паша. Но переспрашиваю: «Назаров?». И не помню уже, что отвечаю, а вот реплику Альберта Михайловича помню очень хорошо: «Он уникален!».

Как изюминки в тесте, сидят российские таланты в ноздреватом теле сдобной булочки отечественной провинции. И никто их оттуда не выковыривает — кому они нужны...

ем фортепиано и фортепианного ансамбля. Отметим, что есть композиторы, представленные во всех основных жанрах. Это — С. Орлов, Л. Вохмянин, В. Шевердин, А. Виноградова-Черняева.

Судя по названиям, образная сфера фортепианных сочинений самарских композиторов включает патристическую и волжскую тематики. Многим произведениям свойственен программно-концептуальный замысел. Мы угадываем скрытую и объявленную программу в цикле прелюдий А. Арша, в цикле «Семь тайн космоса» И. Пильщиковой, в пьесе «Василиса и нечисть» В. Митителло. Образами родной природы согреты «Четыре офорта» Л. Другова, «Эхо» В. Шевердина, «Акварели» Г. Куриной, «Весеннее очарование» М. Цайг.

Люди вокруг — ещё одна немаловажная тема фортепианного творчества самарских композиторов. Она представлена в двух альбомах миниатюр В. Мертенса: «Портреты друзей» и «Семейный альбом». Тему продолжает пьеса «Приятный разговор» из «Джазового альбома» Г. Файна. Светлой лирикой полны «Лунная баркарола» С. Орлова, пьесы «Ты — моя мечта» Г. Файна и «Умиротворение» А. Большакова. Экзотика Востока предстаёт перед нами в пьесах «Восточный эскиз» С. Орлова и «Восточный базар» Г. Файна.

Ложный каданс. Ещё не время и не место для тоники. Помните, как кончается «Парфюмер» Зюскинда? Примерно как миф об Орфее. Растерзали, разорвали на кусочки от непомерной любви — каждому себе хотелось хоть немножко урвать. Вокруг Назарова столпотворение певцов. Первые лица самарской оперы стремятся спеть с Назаровым — и некоторым удаётся, и наслаждаются овациями после каждого романса. Невероятным успехом пользовалась его программа, состоявшая из цыганских романсов. Ну, это понятно, это и всенародная популярность материала. А вот не меньшей сенсацией становятся его романсы Даргомьжского. И опять же, романсы — музыка суперизвестная. А вот никому не известная, в Самаре никогда не звучавшая. Соната и 24 прелюдии композитора Задерацкого. Д.А. Дятлов, попав в прошлом году на пост проректора Академии, организовал исполнение этой поразительной музыки. Удивительный русский композитор Всеволод Петрович Задерацкий попал в челюсти чудовищной машины сталинских репрессий. Но машина не изжевала творца — крепко орешек оказался, не по зубам даже государственной машине СССР. Сын композитора подарил Дятлову издание чудом уцелевших сочинений. Дмитрий Алексеевич взглянул — и ахнул. Проявив высокое благородство, не стал захватывать право первого исполнения гениальной музыки, отдал Назарову. И вот они звучат в Самаре, вот, как Афродита на Кипре, рождаются из пены морской, и поражены небесные воинства, серафимы и херувимы, силы и престолы...

Назаров непредсказуем. В том числе в своих концертных программах. Задумал концерт. Очередной концерт в зале Академии, обязательное ежегодное дополнение к педагогической деятельности. Собрался играть множество всего, сейчас подробностей уже не помню, ну скажем, так: 24 прелюдии Шопена, парочку баллад впридачу, Большую сонату Чайковского, Мефисто-вальс, какие-то еще пьесы, не помню, а в качестве бо-



Н. Фефилов

нуса — «Исламей». А меня позвал сопровождать свое выступление комментарием. Правда, честно предупредил: «Посмотрим, как там дело пойдет. Может, чего-нибудь и не сыграю». Сиж у Павла на репетициях, слушаю «Исламей», кажется, даже обсуждаю с ним грядущий комментарий. В этом концерте он играет Шопена, Листа, Чайковского, причем «Большой сонатой» своей всех буквально поражает. Но там еще была соната Метнера. Насыщенность программы была так велика, что до «Исламея» дело не дошло. Ничего не поделаешь — эксцентричная натура...

Как-то сам собой разговор пошел о пространстве — как я и предупреждала. Причем об освоении этого пространства — вверх, вширь. Дятлов, Назаров. А теперь — вглубь. За таинственные пределы звука. **Николай Владимирович Фефилов.** Тут опять сталкиваюсь с трудностями. Трудности такого порядка: пианист переходит границу. Находясь, впрочем, вполне в русле мощного интеллектуального течения: самарские германисты, в союзе с бохумскими коллегами, проводят серии конференций по проблеме границы, выпускают серии сборников, этой проблеме посвященных, затрагивая самые разные явления — от чисто географических до проблем перехода границы в немецкой современной прозе и поэзии. Подвизалась в этих интеллектуальных празднествах и я, но одно дело — осознать и пронаблюдать, а другое

Детский мир также в поле зрения самарских композиторов. Это переживания ребёнка («Грустная мама», «Жалоба» В. Швердина); игры и танцы («Пинг-понг» О. Дарвиной, пляска пиратов из мюзикла «Том Соьер» С. Мышкиной); впечатления от окружающего мира («Поездка в деревню» Г. Файна; «Дождик», «Осенний пейзаж» В. Швердина); волшебные сказки («Сказочный город» Г. Файна, сюита «Сказочная карусель» Виноградовой-Черняевой); неразлучные домашние животные («Два чёрных кота», «Проделки Гафта», В. Швердина); образы любимых игрушек («Неуклюжий мишка», «Колыбельная Михаилу Потаповичу» В. Швердина).

Самара — город, пронёсший увлечение джазом через многие десятилетия. Джазовыми интонациями пропитаны многие сочинения Л. Вохмянина, Б. Косяченко, Г. Файна, А. Бердюгина, М. Левянта, В. Швердина, М. Куликова, Г. Разбаевой, С. Аникиной, С. Мышкиной, П. Плаксина, В. Титова. Широко распространилась инициатива М. Куликова по созданию в Детских школах искусств и Детских музыкальных школах сборников переложений и обработок эстрадных и джазовых мелодий для детей. И сегодня мы имеем уникальную библиотеку таких сборников, выполненных Г. Файном, В. Швердиным, М. Куликовым, С. Аникиной и целой когортой педагогов музыкальных школ.

дело — поймать то, что уже одной своей частью провалилось в другое измерение. Вот у меня бронзовая статуэтка стоит, называется «Преодоление». Одна ручка уже сквозь стену протиснулась, тельце где-то в толще бронзы застряло, сзади отполированная пяточка торчит. И рождает эта статуэтка странную аналогию с рафинированным фефиловским звуком. С этим сверхчувственным пианиссимо, с почти набоковским ощущением: не удержат красота, звучанье тает, дематериализуется. Протиснувшись сквозь плоть мира, попадает — куда? Ангелы его там слушают? Он и сам внешность имеет совершенно ангельскую. Хорошо помню его первое появление в Академии. Приехал в конце лета и еще до начала учебного года дал концерт. Играл Шопена и Дебюсси, звуком, нежным, как дыхание Зефира — теплого южного ветерка; желающие могут портрет ветерка обнаружить на картинах Боттичелли.

Художественное пространство имеет ещё одно направление. Вниз. Нырнем туда вслед за **Сергеем Николаевичем Загадкиным**. Трагический финал «Лунной сонаты», визит судьбы, стучащей в дверь — в «Аппассионате». Трагическую, черную окраску приобретает у него и сольминорная прелюдия Рахманинова — тут судьба уже не просто в дверь стучит, тут она стальными челюстями клацает, сейчас сожрет Серый Волк свою Красную Шапочку, не дождавшись отведенного ему для охоты на красных шапочек пространства ля-минорного этюда-картины.

Чего-то я недоговариваю. Не перечисляю регалии. Не называю их учителей. Не пишу, где учились. Не привожу и многих других энциклопедических данных — ни репертуара, ни списка учеников, ничего такого, что читать интересно только одному человеку. Упомянуемому персонажу статьи. Вот ведь парадокс: он и сам о себе это знает. Но читает... Впрочем, такое читается не для информации о себе, любимом, а для самоуважения. Для информации же самарский читатель эти сведения находит в разного рода эн-

циклопедиях самарской культуры (пока вышло две). Читатель, не имевший удовольствия обитать в наших краях, и удовольствия слышать наших пианистов не имел...

«Почему ты не напишешь, что Токарев Третий концерт Рахманинова лучше играл, чем Ван Клиберн?» — спрашивает меня самарская приятельница. Да потому же, почему не пишу, что Назаров Большую сонату Чайковского лучше, чем Рихтер, играл. Пусть создают самарскую мифологию другие. Те, кто утверждает, что самарские девушки самые красивые в мире. Кто сообщает доверчивому читателю, что в искривленном и закольцованном пространстве Самарской Луки обитают 900-летние старцы. Хотя все возможно... Самара — место таинственное. Своими глазами видела на краю Самарской губернии, под Сызранью, неподалеку от усадьбы пушкинского приятеля, поэта Дмитриева, языческое капище. До сих пор, говорят местные жители, там ведьмы собираются, а этому камню молятся. А вот речка Тишерек, в самые лютые зимы не замерзает, поэтому в ней бобры водятся...

Бобров не видела. А пианисты водятся. Вернемся к разговору о самарских пианистах. **Александр Михайлович Хабаров** — мастер крупных планов, широкого мазка, создатель внушительных, широкомасштабных исполнительских концепций. Хороши были у него «Картинки с выставки» — но хорош и Концерт Грига.

Пианист и композитор **Александр Николаевич Бердюгин** некоторое время возглавлял Самарскую композиторскую организацию. Потом переехал в Санкт-Петербург. И композитор был очень интересный, и пианист незаурядный. Помню его фундаментальную шопеновскую программу — прелюдии, баллады, Вторая соната. Соната поразила своим финалом. Как его обычно понимают? Крутится там вихрь фигураций, сметает с лица земли всё сказанное ранее — все страдания, метания, все образы предыдущих трех частей, жалобные или страшные. Вихрь

В стилевом отношении фортепианное наследие самарских композиторов отражает общую картину развития отечественной музыки последних 90 лет. Наследниками петербургской композиторской школы предстают С. Орлов и А. Фере. Повышенное внимание к мелодике народной музыки родного края чувствуется в музыке Л. Другова, Г. Куриной. Поиски новых ресурсов интонационной выразительности отразились в сочинениях В. Митителло, В. Мертенса, А. Бердюгина. Увлечение идеями музыкального минимализма заметно в пьесах П. Плаксина.

Долгие годы фортепианные сочинения самарских музыкантов оставались в рукописях. Лишь отдельные произведения (например, полифонические пьесы Н. Аннаева) печатались в центральных издательствах. 12 лет назад в Самаре началась активная работа по изданию фортепианных произведений местных авторов. Выпущены сборники сочинений Л. Вохмянина, В. Шевердина, Г. Файна, О. Дарвиной, С. Аникиной, Н. Аникиной и В. Титова. Заметным событием стало издание антологии сочинений самарских композиторов «Это надо сберечь» (7 выпуск), в третьем выпуске (2007) были опубликованы 23 произведения для фортепиано 16 авторов



С. Загадкин

безликий, бесформенный, ветер смерти, не более. Всё прах в день Страшного Суда... А у Бердюгина в этих фигурациях — не прах, не бесформенность. Оказывается, в крутящейся воронке финала слышны отдельные возгласы. Получился такой персонифицированный, подробно выписанный «Страшный суд» — каждая фигурка, обрушиваясь вниз, успеваешь что-то нам прокричать. Кстати, и композиторское творчество Бердюгина тоже очень интересно, но это уже другая тема. Тем более, сейчас он своими сочинениями северную столицу подпитывает.

Мистическое создание — пианист, а если он к тому же и композитор — и музыка его полна магической силы.

Но не все пианисты — мистические существа, носители магической энергии. **Виталий Тимофеевич Семёнов** — воплощение идеи Порядка. Порядок в делах, стремление к перфекционизму, системность, точность — в исполнительстве, педагогике, во всех предпринимаемых им, как сейчас модно выражаться, «акциях». А их немало. И среди них — поистине титаническое свершение. Несколько томов произведений самарских композиторов — около сотни хоровых, фортепианных, вокальных сочинений. В.Т. Семёнов организовал сбор материала и публикацию сборников, а по следам издания — и его презентацию, серию концертов. Кстати, приношени-

ем самарскому музыкальному прошлому стало и сочинение самого Виталия Семёнова — блестящий, в духе листовских рапсодий, парафраз на темы песен самарских композиторов.

Речь зашла об одном из самых важных проектов фортепианной кафедры. Вернее, о целой серии проектов (частью этих проектов стали и вышеупомянутые сборники). Их общий смысл сформулирован Виталием Тимофеевичем по названию одной из песен самарских авторов — «Это надо сберечь». Самарские инициативы направлены на исследование, сохранение и пропаганду традиций самарской музыки — исполнительской школы, композиторского творчества. Произведения, введённые в исполнительский обиход, в том числе вернувшиеся из долгого забвения, охватывают период от начала 40-х гг. до наших дней. Уже второй международный фестиваль, посвященный Савелию Орлову — блестящему пианисту, композитору, педагогу, проводит фортепианная кафедра Академии. Год назад состоялся вечер, посвященный творчеству выдающегося самарского композитора середины XX века Леонида Другова. Большим концертом из фортепианных сочинений самарских композиторов было отмечено 110-летие Самарского музыкального училища.

Предлагаемые читателю заметки начинают приобретать не предполагавшееся автором сходство с отчётом кафедры. Извините, я этого не хотела. Более того — и не могла. Невозможно охватить все стороны жизни творческого коллектива, невозможно — да и не нужно — раздать всем сестрам по серьгам, поставить всякое лыко в строку. Время кафедры потекло дальше — не остановить песочек, вытекающий из верхней безразмерной колбочки в нижнюю. А пространство — что ж, пожелаем ему расширяться. Ведь в идеале весь мир — фортепианная кафедра, а люди — пианисты... ■

Наталья ЭСКИНА

В свой концертный репертуар фортепианные произведения включают авторы — концертирующие пианисты: Г. Файн, В. Швердин, А. Бердюгин, А. Арш. Произведения самарских композиторов имеют в своём концертном репертуаре Н. Фефилов (Концерт для фортепиано с оркестром А. Виноградовой-Черняевой), П. Назаров (Концерт для фортепиано с оркестром С. Орлова); Александра и Дмитрий Дятловы исполняют произведение А. Виноградовой-Черняевой для двух фортепиано «Из тишины».

Важно, что фортепианные произведения самарских композиторов вошли в учебный репертуар музыкальных учебных заведений города, в том числе — в репертуар классов специального и общего фортепиано, фортепианного ансамбля Академии культуры и искусства. В этом видится залог их дальнейшего существования в концертной жизни города и региона. Лучшие сочинения самарских композиторов воплощают тот самый региональный менталитет, который, возможно, потом назовут «солью земли». ■

Виталий СЕМЁНОВ



В нынешнем году музыкально-исполнительский факультет Самарской академии культуры и искусств отмечает свое 20-летие. В 2006 он был преобразован в Институт музыки (консерваторию), а с 2010 состоялась премьера уникального творческого начинания — музыкально-филармонического центра «Консерватория». Ведущую роль в его деятельности играет кафедра фортепиано Академии, ибо она охватывает всю сумму специальностей, связанных с этим инструментом. Руководитель центра — проректор по художественно-творческой деятельности и воспитательной работе, кандидат искусствоведения Дмитрий ДЯТЛОВ.

— Дмитрий Алексеевич, как родилась идея создания при вузе своего рода аналога филармонии?

— Четыре года назад Академию возглавила Эллеонора Куруленко, которая долгое время была начальником Департамента культуры области, человек широких взглядов и большого опыта. На первом же заседании Учёного совета она предложила: «Несите все свои идеи, наиболее здравые будем воплощать». Одной из таких идей и стал Музыкально-филармонический центр «Консерватория». Ведь консерватория — это обязательно собственная концертная деятельность, это обязательный публичный показ того, что умеют студенты, это обязательные выступления педагогов. Тут надо добавить, что настоящая концертная жизнь нашего вуза началась с того, что в 1996 губернатор Константин

Алексеевич Титов подарил Академии рояль. До этого мы не могли похвастаться хорошими инструментами, да и зал был не приспособлен для концертов. Когда появился замечательный «Kawai», началась реставрация зала. Это и стало одной из предпосылок для создания нашего МФЦ «Консерватория».

— В городе действительно не хватало ещё одного участника концертного процесса? Ведь Самарская филармония и оперный театр работают очень активно.

— Безусловно, филармония задействует наших преподавателей, они выступают в качестве солистов, участвуют в камерных программах. Но филармония — во многом коммерческая организация, для неё важны имя, статус исполнителя. Подчёркиваю, нашим музыкантам дорога

в филармонию не закрыта, но выступать так часто, как необходимо творческому человеку, на филармонической сцене невозможно. Так что идея музыкально-филармонического центра давно назрела еще и потому, что это великолепный практикум. Другое дело, что никто не верил в её успех.

Когда идея была поддержана ректором, мы начали составлять репертуарный план на год. Первый концерт состоялся в октябре 2010 года, выступал наш студенческий симфонический оркестр под управлением заслуженного артиста РФ, профессора Виктора Дрожникова. Меня сразу поразила приподнятость атмосферы: студенты увидели, что в зале много прессы, камеры, почувствовали, что происходит нечто необычное, что начинается что-то большое, в чём они принимают непосредственное участие. И играли с небывалым воодушевлением. Первый сезон прошел успешно, когда верстали второй, все опять удивились: неужели наберем столько программ? Набрали, и люди поняли, что источники творчества практически неиссякаемы. У моих коллег появилась уверенность и в своих силах, и в своих студентах.

— Вы — главный идеолог концертного сезона. Как Вы планируете программы?

— Моя позиция такова: надо развивать все специальности, которые представлены в нашем Институте музыки. Механизм прост: в конце учебного года я прошу каждую кафедру предложить четыре программы. А дальше мы начинаем их распределять. Наши концертные дни — это понедельники. Понедельник — выходной в филармонии и оперном театре, а программы музыкально-филармонического центра Академии часто требуют участия артистов из этих организаций. Да и многие педагоги вуза там работают, так что должны иметь гарантированный свободный день для наших концертов. Открытие сезона — последний понедельник октября.

Фортепиано задействовано достаточно часто. Сольные концерты проводят наши преподаватели. Даже те, кто регулярно выступает в филармонии и гастролирует, считают своим долгом и честью выступить на учебной сцене. Иногда вместе со своими студентами. У нас фортепиано фигурирует и как сольный инструмент, и в камерных ансамблях. Фортепианный дуэт в поле пристального внимания. От студентов здесь требуется весьма высокий уровень пианизма.

— Вы анализировали, как формируется Ваша постоянная публика?

— Публика ходит по-разному. Но живая «пульсация зала» — явление нормальное. Важ-

но, что оно более связано с программой, нежели с уровнем «именитости» концертанта.

Публика очень разная. Конечно же, всегда есть студенты, которые приходят не «из-под палки», а из желания послушать своих коллег. Мы тесно сотрудничаем с учебными заведениями города. Знаете, Самара — огромный город, седьмой по численности населения в России. Но, например, Самарская филармония считает своей публикой всего 2.500 человек: это те, кто относительно регулярно ходит на концерты. У нас — ещё меньше. При этом я убеждён, что в городе — огромное количество людей, которые ощутили бы счастливые мгновения, побывав на концерте у нас. Но пока мы не открыли тот механизм, который позволит поднять этого потенциального слушателя с дивана, оторвать от телевизора или компьютера, как привести его в зал. Это задача на ближайшее будущее.

— По Вашим наблюдениям, сольные фортепианные вечера привлекают публику так же, как и другие программы?

— Безусловно, интерес к Klavierabend'am есть. Например, мы с трудом разместили в зале всех желающих послушать юную Елизавету Караулову — она начинала образование в Самаре, теперь заканчивает ЦМШ при Московской консерватории. То же было, когда Павел Назаров представлял монографическую программу из произведений Метнера. Фортепианная музыка, несомненно, привлекает. Очень интересные программы предложил в прошлом сезоне доцент кафедры фортепиано Виталий Семёнов: он собрал в архивах уникальные материалы о композиторах-пианистах Куйбышевского музыкального училища. Так сложилась своеобразная мемориальная программа.

Замечу также, что Самарская филармония в течение сезона предлагает своим слушателям лишь один абонемент фортепианной музыки, в сезоне 2013–14 это пять концертов. Этого, конечно же, недостаточно, чтобы удовлетворить жажду любителей клавирной музыки. Мы стремимся ответить нарастающему интересу к клавирной музыке.

— Назовите героев сольных фортепианных вечеров нынешнего сезона.

— Самарские пианисты Павел Назаров, Александр Загадкин, студенты класса Николая Фефилова и приглашенные музыканты — профессор Московской консерватории Игорь Котляревский и профессор лондонского Trinity College of Music Александр Ардаков. ■



Размышление о прогрессе в искусстве

на примере истории фортепианостроения

В дискуссии «фортепиано старинное или современное» сегодня пришло понимание того, что по объективным причинам нынешнее «стандартизированное» фортепиано навсегда утратило связь с тем, чем на самом деле является подлинный «текст» произведения. Иначе говоря, мы наблюдаем ситуацию, при которой современные пианисты пробуют играть на старинных инструментах. Это свидетельствует об осознании очевидности потерь в выразительных средствах современных инструментов и гипотетических поисках их обогащения и обновления. Цель состоит в данном случае не в «канонизации» звучания старинного фортепиано, а в выяснении истинных намерений композиторов прошедших эпох.

Зиад КРЕЙДИ

Я познакомилась с Зиадом Крейди во Франции летом 2012 года на презентации его книги, посвящённой истории фортепиано. Там он рассказывал, а также иллюстрировал свой рассказ исполнением произведений Шопена на подлинном инструменте 1837 года — пианино фирмы «Эрар». Прозвучали избранные мазурки, прелюдии и ноктюрны. Новизна звучания хорошо известных с детства сочинений поразила меня, а мысли автора книги показались мне крайне интересными.

Настоящая статья написана в традиционном для представителя Франции жанре эссе. Зиад Крейди высказывает несколько, на мой взгляд, очень важных мыслей, касающихся не только истории фортепиано. Делаются важные обобщения философского порядка, в первую очередь связанные с его принципиальным неприятием как — в прямолинейном смысле — «аутентичной» позиции, так и позиции классических виртуозов XX–XXI века.

В обоих случаях налицо в философском смысле онтологическая слепота. У первых она выражается в попытке «остановить» время — в уверенности, что звучание на старинных инструментах и есть единственно подлинное. У вторых — слепота в отношении явного несоответствия возможностей современного инструмента с точным донесением авторского текста. Причину и того, и другого он видит в существующем и поныне мифе Новой европейской цивилизации (имеются в виду, прежде всего, её три последних столетия) — мифе о прогрессе в искусстве. Автор обращает внимание на тот факт, что именно данный миф, а не реальная практика фортепианостроения привёл фортепиано к его стандартизации.

Современный вариант фортепиано является сегодня в наших глазах окончательным и изменениям не подлежит. Нам, живущим в XXI веке, в «Золотом Веке» пост-индустриального общества, остаётся не развиваться, а лишь хранить «раритеты». Как само фортепиано, так и музыка для него написанная, превращается таким образом в некий раритет, в музейную ценность. Мы перестали по-настоящему искать новизну как в звучании инструмента, так в форме и материи самой музыки.

Данное эссе говорит нам о глубоком конфликте желаемого и действительного: мы почитаем современное состояние как самого фортепиано, так и классической музыки, неким установившимся гармоничным целым, в то время как на самом деле это не так. Пафос статьи в том, что вместо желаемого «прогресса»

налицо явный «регресс», возникающий вследствие того, что мы вообразили себя на Вершине. Ведь если идти дальше вслед за автором эссе, то легко продолжить цепочку: проблемы всеобщей стандартизации и остановки в развитии заметны не только в сфере фортепианостроения, но и в исполнительстве, и в композиции... (Отсюда и авторские ссылки на мнения Ференца Листа, Пьера Булеза и других музыкантов и композиторов прошлого и настоящего).

Статья конфликтна и полемична, несмотря на достаточно благообразно-научную форму подачи материала. Я, безусловно, намеренно утрирую и заостряю прочитанные мною здесь смыслы. Но позволю себе поделиться и своими личными ощущениями, во многом, как мне кажется, совпадающими с автором статьи.

Слушая в последнее время многих уважаемых пианистов на самых уважаемых фортепианных фестивалях (Рок-д'Антерон, к примеру), я часто не могу отделаться от мысли, что по большому счёту, играет некий Один «формализованный» пианист. Безусловно, я нарочно преувеличиваю, но ощущение однако не проходит... Индивидуальность — жемчужина, которая сегодня по-настоящему никак не приветствуется (за редкими исключениями, завоевавшими своя «Я» достаточно давно). Трактовки сложились, понимание «хорошего вкуса» и «правильного звучания» тоже, даже «отклонения от нормы» глубоко стандартны и предсказуемы.

Пианисты, зажатые как возможностями инструмента, так и вкусами и пристрастиями своих профессоров, публики (часто пожилой) и импресарио, просто боятся. Им, вероятно, на самом деле некогда, ввиду нечеловеческого гастрольного графика, поискать, заняться собой, своим инструментом, выйти «за рамки»... Всё это превращается в надоедливый ритуал и никому ненужную музейщину. По-настоящему больших достижений у пианистов в течение их жизни мало. Так и должно быть. Но сегодня к ним и стремиться-то не обязательно. Достаточно «уложиться» в общепринятые схемы и попасть в нужное место и в нужное время... ■

Нино БАРКАЛАЯ

Сердечно благодарим за неоценимую помощь и консультации при подготовке материала заслуженного работника искусств РФ, заведующую органной мастерской и преподавателя Московской консерватории Наталию Малину.

Фортепиано — это детище европейской цивилизации. Его истоки не следует искать в глубине тысячелетий. Нам хорошо известно время и место его возникновения. Впервые оно было изготовлено флорентийским мастером Бартоломео Кристофори (1655–1731) около 1700 года. Его создание стало итогом продолжительных исследований и существенной интеллектуальной работы. Во время работы над собственными клавиесинами Кристофори применил одно важное изобретение — механику, называемую в наши дни репетиционной. Согласно терминологии органного мастера Курта Закса, это такая механика, где высвобождение молоточка происходит непосредственно перед его касанием струн. При этом сохраняется возможность, как нахождения его в покое, так и осуществления им немедленного вторичного удара. Благодаря такой механике впервые была достигнута возможность мягкого и одновременно достаточно сильного звучания посредством обычного прикосновения пальцев к клавишам. Такое звучание значительно превышало динамические возможности клавинода.

Репетиционная механика — это ещё одно следствие технического прогресса. Это нечто совсем иное, нежели то, что возникает при звукоизвлечении у духовых, струнных или ударных инструментов, чем те звуки, которые были когда-либо предугаданы или известны человеческой цивилизации. Культ новаторства, свойственный Западу Нового времени с самого момента его зарождения, выразился в историческом пути фортепиано.

Начиная с XIX века, его история отмечена идеей поступательно наращиваемого прогресса. Исходя из этого, фортепиано постоянно развивалось, а сегодня мы являемся счастливыми свидетелями его полного и безоговорочного торжества. В попытке адаптироваться к техническим достижениям своего времени фортепиано строение претерпевало постоянные изменения.

По прошествии времени, мы можем констатировать, что каждое новое поколение мастеров могло похвастаться своим собственным усовершенствованием. Не имея сегодня ничего, кроме весьма расплывчатого представления о том, что представляет собой ныне фортепиано, мы можем сделать лишь предположение, что если бы предшествующие поколения узнали его современные возможности, то они с радостью бы их восприняли.

Однако остаётся только сожалеть, что кроме нескольких редких исключений, какими были,

к примеру, Ванда Ландовска (1879–1959) или Антон Рубинштейн (1829–1894), наиболее известные пианисты своего времени всегда наивно полагали, что старые образцы фортепиано были ничем иным, как лишь предварительным этапом в его развитии, приведшим к возникновению его более совершенного и завершённого по своей форме современного аналога. Это стало своего рода традицией. Начиная с XVIII века, эпохи, когда со своего пьедестала был свергнут клавиесин, пианисты стали предпочитать именно современные им инструменты. При этом само фортепиано менялось постоянно, оно никогда не пребывало в одном и том же состоянии.

Так, в XX веке все старинные инструменты были причислены лишь к предшественникам, предваряющим современное фортепиано. Современное фортепиано, как их законный наследник, представляло собой уже некий совершенный и окончательный образец. И как носитель всего самого совершенного, оно, в конце концов, отказалось от множества «устаревших» приёмов и деталей. Сама форма инструмента всё более стандартизировалась, и стала восприниматься, как безусловная и окончательная. К числу недостатков фортепиано XVIII–XIX веков относили необходимость использования множества педалей с целью изменения тембра. К примеру, к таким педалям относилась и так называемая «педал-челеста», или модератор, который придавал звучанию неподражаемую нежность. Это звучание возникало благодаря тому, что между молоточками и струнами поднималась тонкая деревянная пластинка, проклеенная маленькими полосками кожи или льняного полотна всё возрастающей толщины. Иногда же это были две педали, придающие звучанию различную тембровую окраску, возникавшую благодаря использованию лангет с различной амплитудой глубины. К таким же педалям относились и педал *una corda* или *due corde*, использовавшаяся для достижения ещё более нежного звучания с помощью сдвига клавиатуры на несколько миллиметров вправо. Благодаря этому молоточки, вместо трёх, задевали не более двух струн, что, в свою очередь, предполагало ту или иную степень задействованности ног пианиста. В результате, возникало два совершенно разных тембра, иногда и при одновременном использовании обеих педалей. В басовом регистре использовался также рулон мягкой бумаги, который при соприкосновении со струнами придавал звучанию чуть гнусавый оттенок, напоминавший звучание фагота. Или это могли быть две «педали-форте», независи-



мые друг от друга и способные работать одновременно с возможностью освобождать демпфера в верхней или нижней тесситуре. Также la janissaire, или так называемые «янычарские педали», не зависящие от струн и открывающие два или три устройства одновременно.

Такие педали использовали большие молоточки, обтянутые конским волосом и обитые кожей, которые, ударяя по деке, вследствие чего возникал эффект звучания барабана, заставляли звучать три колокольчика, а те, в свою очередь, задевая струны, освобождали демпфера — деревянные глушители, обтянутые тонкой проволокой, что производило эффект цимбал (подзванивание).

Кроме того, использовалась и так называемая ложная дека, которая была типична для Франции эпохи роялей Pleyel или Érard первой половины XIX века, что также придавало инструменту очень интересное звучание. Большая тонкая деревянная доска, расположенная горизонтально над струнами, служила, по меткому замечанию Клода Монталя, изменению качества звучания с помощью некоторого увеличения его объёма. К числу абсолютно зрелых по форме и завершённых по исполнению инструментов, относятся многие старинные

фортепиано, отставленные от практики и основательно забытые в XX веке. Их количество не поддаётся точному исчислению.

Тем не менее, нет никаких оснований утверждать, что стандартизированное фортепиано XX века обладает абсолютно всеми качествами и структурными особенностями своих предшественников инструментов XVIII и XIX веков, а также не представляется реальным, что музыканты прошлого не мечтали ни о чём, кроме как о современном фортепиано. В середине XIX века фортепиано не обладало столь жёсткими правилами производства, как в наши дни. Так Мармонтель рассказывает в своих воспоминаниях о том, что Лист мечтал об инструменте, объединявшем одновременно фортепиано фирмы «Эрар» и орган мастерской Александра. Речь идёт, по его словам, об инструменте, вмещающем в себя сразу два этих инструмента, звучащих одновременно или в диалоге, порождаемом вдохновением сразу двух виртуозов. Со своей стороны, Лист также ожидал самого блестящего будущего фортепиано именно в области тембрового разнообразия и богатства. Он был убеждён, что это самое важное условие состоит в том, чтобы приблизить его звучание к возможностям симфонического оркестра. Однако желание Листом тембрового разнообразия противоречит стандартизации и унификации звучания фортепиано в XX веке. В своём письме к Адольфу Пикте он сделал следующее ошибочное предположение: *«Последующий прогресс в фортепианопроектировании несомненно приведёт нас к возникновению множества звучаний, которых нам сегодня так не хватает. Фортепиано с басовой педалью, полиплектрон (polyplectron), клавиарфа (claviharpe), и прочие несовершенные попытки, свидетельствует о необходимости нашего чувственного обогащения. Фортепиано с выразительными возможностями органа естественным образом приводит нас к идее инструмента с двумя или тремя мануалами».*

Совсем недавно, в 2006 году музыковед Жан-Жак Эйгельдингер так охарактеризовал ситуацию так: *«Современная стандартизация в области фортепиано-строения заставила нас потерять из виду многие фирмы и типы инструментов, которыми так богато было время Шопена: фортепиано с аликвотными струнами; столообразное, вертикальное и пирамидальное фортепиано; «кабинетное» фортепиано; «фортепиано-жираф»; пианино прямострунные и диагональнострунные с несколькими педалями, переключающими регистры».*

В противовес XIX веку, фортепианостроение в XX веке показало нам, как можно изменить звучание инструмента без изменения, собственно, его конструкции. При помощи, к примеру, толщины и вещества (структуры) составных материалов, из которых сделаны дека, молоточки и струны, можно существенно изменять звуковую мощь. Таким образом, истинная тембровая новизна подменяется жёсткостью и мощью в звуке.

Именно этот факт констатирует Пьер Булез в 2010 году, считая, что XX век лишь слегка приукрасил изначальное звучание этого инструмента. Будучи скептически настроенным в отношении его будущего, он сожалеет о жёсткости его сегодняшнего звучания, и надеется, что когда-нибудь фортепиано, как и клавесин, будет обладать множеством различных регистров, таких, как лютня, пиццикато, а также тембр с матовой, приглушённой окраской. Он отмечает, однако, что подобное фортепиано вряд ли будет пользоваться спросом, так как, по его мнению, это потребует издания множества доселе неопубликованных произведений. В своём интервью 2003 года он высказывает сходные взгляды:

«Мне хотелось бы, чтобы фортепиано эволюционировало в сторону большей выразительности. Чтобы оно, подобно клавесину, обладало возможностью регистровки. Я думаю, что одним из важных, среди прочих регистров, мог бы быть лютневый. Я сотрудничал по этому поводу с фирмой Steinway. Но проект был остановлен по одной простой причине: каким может быть спрос на инструмент, сочинения для которого ещё не написаны? Речь идёт о том, чтобы заставить измениться этот «монумент», эту священную корову, эту институцию, этот мощный и захватывающий объект, в сторону несуществующего и неведомого пока звучания. В чистом виде это нечто такое, что ещё никогда не было услышано».

Если и существуют многочисленные приёмы игры на фортепиано, то каждая его разновидность обладает собственной эстетикой, одновременно непостижимой, и конечной. Каждое фортепиано своего времени воспроизводит эффекты, связанные со свойственными эпохе тембровыми красками. Композиторы сочиняли свою музыку, имея в виду выразительные возможности, колеблющиеся от одного образца к другому, от одного поколения к другому, от одного региона к другому. В Европе, начиная с эпохи барокко, инструментостроение находилось в постоянном поиске возможности унификации красок, гомогенности регистров, и,

в конце концов, в стандартизации с целью достижения наиболее мощного и громкого звучания. В 2010 году фортепианная фирма Fazioli при описании характеристик своих инструментов настаивала на «способности фортепиано давать максимально длящийся звук, который не скоро угаснет». В итоге, чем сильнее резонирует современное фортепиано, тем дальше оно отстоит от регистрового богатства своих старинных собратьев.

Не стоит забывать и о том, что, как во времена Кристофори, так и в наши дни, нивелирование мощи в звучании может давать очень интересные результаты. Каждый раз, когда мощь звучания преобладает, меняя при этом облик старинного инструмента, это приводит к тому, что его музыкальные и выразительные возможности сразу резко ограничиваются. Не существует достижений, за которые не пришлось бы платить потерями. То, что принято называть прогрессом, есть не что иное, как замена одних приоритетов другими.

Сегодня по всему миру старинные фортепиано являются раритетом, и те, что сохранились, труднодоступны. Часто далёкие от практики музыковеды-историки склонны воспринимать свидетельства прошлого без должной научной критики и проверки. Вплоть до конца XX столетия, большинство из них верило в «прогресс». Каждая эпоха возвышала фортепиано как наследника предшествовавших эпох, при этом презрев забытые инструменты, тогда как история постоянно занята описанием неминуемой победы его новейших образцов, оцениваемых, как, несомненно, более совершенные, нежели их «предки». На наш взгляд, это полный абсурд.

При сравнении выясняется, что единственным преимуществом современных инструментов является их громкостная звуковая мощь, легко измеряемая в количестве децибелов. Иначе говоря, лучшим инструментом является тот, который оценивается с точки зрения совершенства его, как «машины», как некоего механизма. Вместе с тем, фортепиано — это, прежде всего, предмет Искусства. А в искусстве прогресса не существует. В нём есть лишь изменения, где современность ничем не лучше того, что когда-то уже было в истории. Просто она другая.

Очевидный пример: двойная репетиция, изобретённая в 1821 году Себастьяном Эраром. Это сложный процесс, при котором репетиция одной клавиши возможна в сколь угодно быстром темпе, где молоточек движется постоянно и до тех пор, пока не вернётся к своему исход-



ному положению. Было бы прекрасно, если бы только скорость удара молоточка была единственным качественным критерием для оценки достоинств фортепианной механики. Прекрасно до такой степени, что такая механика могла бы цениться выше, чем обычная репетиционная механика или венская механика (которая, однако, гораздо проще, что позволяет делать туше значительно более разнообразным). Эти виды механики создают ощущение значительно более близкого контакта между струной и пальцем. Следует подчеркнуть, что в реальности не существует механики, идеально аккумулирующей все желаемые качества инструмента.

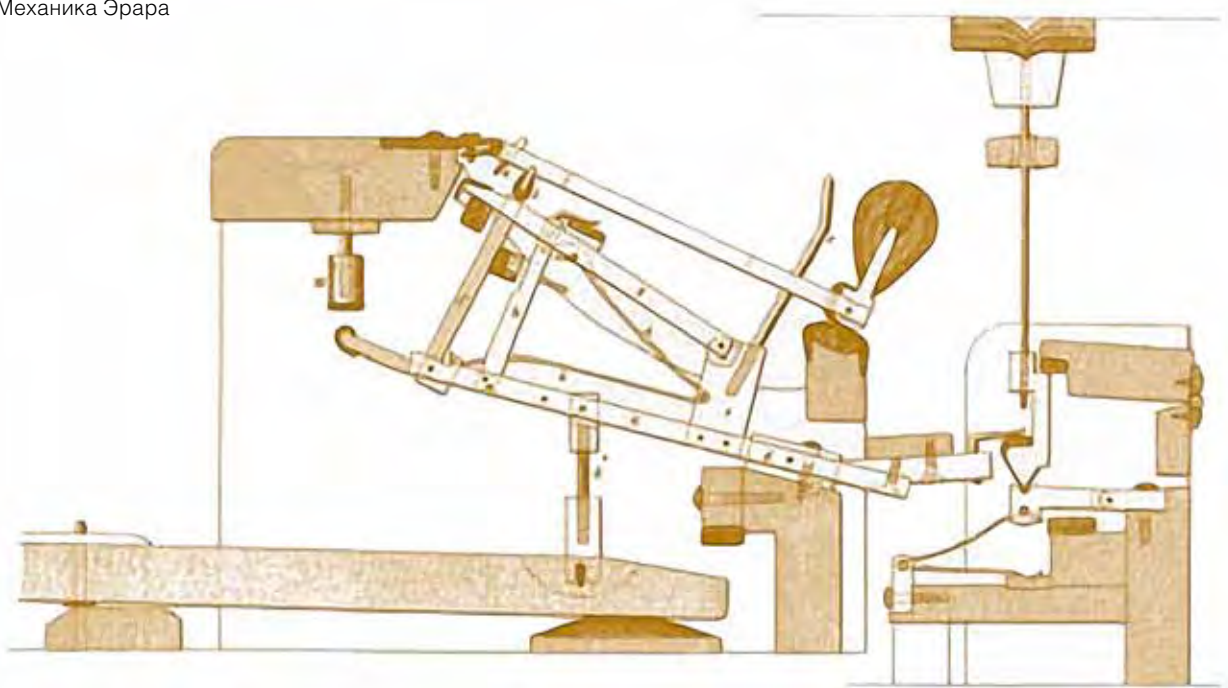
С самого своего начала, механика с двойной репетицией существовала наравне с другими. Только в первой половине XX века она стала преобладать. К примеру, во Франции второй половины XIX века, существовало соперничество между обычной репетицией у роялей «Pleyel» и двойной у «Erard», но, как рассказывает Мармонтель, сами виртуозы игры на фортепиано не отдавали предпочтения ни одной из них. Великие пианисты эпохи — такие, как Рубинштейн, Риттер, Сен-Санс, Деллаборд, — прекрасно умели использовать качественные особенности инструментов всех современных им французских фирм. *«В результате погони крупных фирм за усовершенствованиями, были найдены совершенно разные технические приёмы, с помощью которых достигались почти сходные*

результаты. Это касается таких фирм, как Broadwood, Pleyel, Pape, Kriegestein, Wolffel, и др.», — писал Мармонтель.

Сегодня вместо множества видов механики, которые были некогда распространены в Европе, мы имеем не более двух: механика с обычной репетицией и с вертикальным положением молоточков у пианино и механика с двойной репетицией с их горизонтальным положением у рояля. Это является, на наш взгляд, ничем иным, как признаком упадка. Все фортепиано малых размеров, в частности, и нынешнее пианино, считаются сегодня чем-то вроде «недофортепиано». Мы забываем о том, что Фредерик Шопен предпочитал как раз именно «пианино», то есть маленькие фортепиано с вертикально натянутыми струнами фирмы Pleyel.

С другой стороны, в своей книге 1948 года «Фортепианный молоточек» специалист в области фортепианной механики Вальтер Пфайфер утверждал, что при обычной репетиционной механике пианист контактирует с молоточком гораздо теснее, чем при двойной. Он объяснял, что по причине наличия вертикального положения механики, пианино гораздо совершеннее рояля, поскольку обладает более лёгким туше, но при этом плохо адаптировано к быстрым повторам одного и того же звука, возможного при двойной репетиции. Что же касается верхних, наиболее нежных регистров дискантовой тесситуры, то Пфайфер считал, что туше у пианино здесь превосходит по своим качествам рояль. В отношении же скорости при репетиции он доказывал, что и венская механика, и механика у современного пианино обладают равными возможностями. Он считал, что отказ от венской механики в начале XX века был обусловлен её недостаточной мощностью в звучании. Одновременно с этим, он отмечал, что вплоть до 40-х годов XX века, кабинетное фортепиано с венской механикой было достаточно распространено в среде профессуры и профессиональных музыкантов. В конце концов, оно приобрело необходимую мощь звучания. Оно обладало большей глубиной амплитуды нажатия, большим размером молоточков и состояло из более выносливых плотных материалов. Согласно тому же Пфайферу, его параметры доказывают недостатки молоточка, прижатого к клавише, свойственного венской механике, что было почти или совершенно неприемлемо в классическую эпоху.

Что касается классико-романтических инструментов, то мысль о том, что исполнение камерной музыки требует более тихого и чув-



ствительного звучания регистров, тогда как сольный репертуар требует звучаний громких, является, по нашему мнению, вопиющей ошибкой. По причине увеличения возможностей звуковой мощности на современном фортепиано игра солиста является синонимом громкой и мощной игры, тогда как звучание пианиста-ансамблиста синонимом игры деликатной. При этом, к примеру, если в скрипичной сонате Моцарта пианист играет свою партию на инструменте XXI века fortissimo, то он с трудом слышит скрипку, даже в том случае, если она также будет играть fortissimo.

Fortepiano это инверсия pianoforte. Если сравнить дуэт пианофорте-скрипка и современный дуэт фортепиано-скрипка, играющие Моцарта, то при первом сочетании скрипка классической эпохи будет звучать гораздо мощнее.

В классических сочинениях, написанных для пианофорте, на современном инструменте в камерной ансамблевой музыке играть piano довольно сложно. Это гораздо проще делать при игре соло. Только начиная со второй половины XIX века фортепиано начинает терять равновесие звукового баланса в камерной музыке. Как метко заметил Мармонтель в 1885 году, «большие кабинетные рояли восприняли мощь вибраций, которые уже не соотнобились с гармоничным звучанием других концертных инструментов своего времени, тогда как для хорошего исполнения этих диалогичных по сути произведений, доминирование фортепиано во-

все нежелательно, поскольку для того, чтобы вести беседу достойно, повышать голос совсем не следует. Я много раз наблюдал, когда участники квартета вынуждали своего пианиста играть с закрытой крышкой, что, безусловно, омертвляет звучание».

Во время исполнения концертов фортепиано не могло соперничать с оркестром вплоть до XX века. Даже при максимальном forte оно звучало значительно слабее оркестрового tutti. Мармонтель констатирует, что в концертах Гайдна и Моцарта не имеется ни малейшего намерения соперничать с оркестровым tutti. В классическом концерте пианофорте исполняет начальную фразу, тогда как оркестр её повторяет. В этом случае то, что оркестр звучит значительно громче, совершенно нормально. Таков классический стиль. Эта особенность остаётся неизменной и на протяжении всего XIX века, даже учитывая то, что с конца XVIII века разрыв в мощности звучания оркестра и фортепиано всё больше и больше сокращается. Уже в 1841–1842 годах Берлиоз прямо утверждал, что желание фортепиано сразиться с мощью оркестра привело к его полному самоисчезновению. Таким образом, факт того, что фортепиано в классическом концерте играет на том же динамическом уровне, что и оркестр, есть абсолютная эстетическая деформация, типичная для XX века.

Возьмём, к примеру, случай, когда мелодия сопровождается аккомпанементом в класси-

ко-романтическом репертуаре. У современного фортепиано смена педали происходит, как правило, по звукам мелодии. У фортепиано же классико-романтической эпохи смена педали подчинена гармоническому ритму. При рассмотрении партитур Шопена мы видим, что авторская педаль подчёркивает смены гармоний. На историческом фортепиано использование правой педали обусловлено знанием гармонии, при которой происходит вибрация звуков одного и того же аккорда. Такие педальные обозначения трудновыполнимы. На современном фортепиано продолжительность звука значительно выше, сравнительно редки случаи, когда педаль используется с целью подчеркнуть гармонический ритм. Действительно, если указания Шопена точно исполнять на современном фортепиано, то в большинстве случаев мы увидим смешение и наложение основных звуков мелодии друг на друга, что неминуемо приводит к диссонансам и грязи. Вот почему для того, чтобы этого избежать, пианисты XXI века меняют педаль на каждый новый звук мелодии.

Это, однако, очень далеко от шопеновской эстетики, поскольку современный инструмент слишком мощен, а резонанс значительно более продолжителен. Из-за этого соотношение между фактурой в правой и левой руках нарушается. На фортепиано XXI века педаль обязательно следует за мелодией, тогда как Шопен сам обозначал педаль, следуя именно за гармонией в левой руке.

Было бы слишком самонадеянно попытаться понять, как композиторы прошлого чувствовали фортепианный тембр. Однако инструментовка сочинения всегда зависит от времени его возникновения. Композиторы прошедших веков находились в звуковом контексте своего времени, своих исторических инструментов, а также определённых особенностей и традиций в нотной записи. Однако музыкальное произведение, тесно связанное с контекстом времени своего возникновения, способно трансформироваться в зависимости от времени. На самом деле, как сама форма, так и характер этих видоизменений не так уж очевидны и ясны. По сей день остаётся множество вопросов без ответа. Анализ ещё не позволяет продвинуться в том, чтобы уловить и осмыслить эти сложнейшие процессы.

С фортепиано далеко не всё позволено делать. Так или иначе, пианист всё ещё не обладает полной властью над своим инструментом, что как раз подтверждает его достоинства. Удивительно, что никто из нынешних пианистов,

многие из которых очень уважительно относятся к нотному тексту, не в состоянии реализовать на современном фортепиано *forte-piano* в пределах одного и того же аккорда или на одной ноте, помеченной Бетховеном, или сыграть педаль, тщательно расписанную Шопеном. Это всего лишь некоторые из множества примеров того, как с течением времени многое из звучаний прошлого было безвозвратно утрачено.

В сопоставлении современного и старинного фортепиано необходимо начать понимать то, что из-за перемен в его строении многое было навсегда утеряно в самом музыкальном тексте. Иначе говоря, необходимо представить себе, как современные пианисты могут кое-что разучить на старинных фортепиано. Такое допущение позволит понять важность этой утраты, что приведёт к обогащению выразительных возможностей игры на современном фортепиано. В данном случае, цель состоит не в фиксации звучания старинных инструментов, а в приобретении более точного понимания того, к чему стремились композиторы прошлого. ■

Зиад КРЕЙДИ

Перевод — Нино БАРКАЛАЯ



Зиад КРЕЙДИ

Французский музыковед и пианист. Исследователь в области фортепианостроения. Профессор музыкальной культурологии Университета Франш-Конте (l'Université de Franche-Comté) и Консерватории Виль д'Авре (Ville d'Avray). Автор книг: «Такемитсу. Неуслышанное» («Takemitsu. À l'écoute de l'in audible»), Париж, изд., L'Harmattan, 2009, «Пути фортепиано» («Les avatars du piano»), Париж, изд. Beauchesne, 2012. Награждён премией «Пульс современной музыки 2010» Академии Шарль Кросс (Académie Charles Cros).



**Юрий Зильберман.
Семь очерков
о Владимире Горовице.
Киев, 2011.— 144 с., ил.
Тираж 500 экз.**

У книги, написанной кандидатом искусствоведения, заслуженным деятелем искусств Украины, проректором Киевского института музыки имени Р. М. Глиэра, создателем и главой Международного конкурса молодых пианистов имени Владимира Горовица, пожалуй, не совсем точное название. Автор статей и двух трудов о Горовице («Киевская симфония Владимира Горовица» и «Владимир Горовиц. Киевские годы»), Юрий Зильберман, на сей раз посвятил исследование не столько «последнему романтику фортепиано» (Давид Рабинович), сколько его семье, городу и стране, в которой проходили детские годы Владимира Самойловича. Отдельные очерки посвящены деду В.С.— Иоахиму Горовицу, его отцу Самоилу Горовицу, братьям Григорию и Якову, в том числе трагическим страницам их жизни (в советские годы несколько родственников пианиста были репрессированы). Уточнены многие факты биографий, исправлены ошибки и нестыковки дат, событий, обнаружены не известные ранее архивные документы.

Особого внимания заслуживает тема Киева начала XX века и его обитателей. Мы, безусловно, знаем, что в описываемый период этот город был одной из культурных столиц России,— но знаем несколько теоретически. Юрий Зильберман обогащает наши представления: картины столетней давности оживают, как в кинематографе, обрастают деталями, обретают вкус, цвет, запах. Подробно рассказано о Киевской консерватории, её педагогах и студентах. «В. Горовиц провел детство и юношеские годы в городе, которой по развитости и много-

образию культурной и, в частности, музыкальной жизни мало в чём уступал крупнейшим европейским центрам музыкальной культуры... Именно в этом месте складывался характер, воспитывались ум и чувства, формировался музыкальный талант замечательного пианиста».

Последние очерки («Становление музыканта» и «Стремительный взлет») в большей степени посвящены Горовицу. В них анализируются юношеские музыкальные впечатления В.С., а также его учебные и концертные выступления студенческого периода. В частности, отмечен резкий скачок, «техническая пропасть» между программами 1917–1918 и 1920 годов — от фортепианного концерта А. Аренского в 1917 году и Вариаций И. И. Рафа в 1918 году — до Третьего концерта С. Рахманинова (...), «Симфонических этюдов» Р. Шумана, Сонаты си-бемоль минор С. Рахманинова и «Дон Жуана» Моцарта-Листа в 1920-м».

Несомненно, исследования Ю. Зильбермана (в том числе и нынешняя книга) — солидный фундамент будущей русскоязычной монографии о великом пианисте; надеюсь, ждать её осталось недолго.

«За три года — с 1898 по 1901 гг. в Киеве было построено более 1000 домов. Прямо в центре города в течение очень небольшого отрезка времени выросли 3-х и 4-х-этажные доходные дома, первые этажи которых занимали магазины, рестораны и кафе. А выше располагались многокомнатные квартиры, которые снимали служащие, средней руки предприниматели, профессора высших учебных заведений, высокооплачиваемые чиновники и врачи. Квартиры в таких домах, построенных на улицах Крещатик, Прорезной, Николаевской, Фундуклеевской, Институтской, стоили довольно дорого: от 150 (двух-, трехкомнатная) до 700 рублей (пяти-, семикомнатная) в год. Конечно, не все могли позволить себе тратить для найма большой квартиры 700 рублей в год — сумму весьма значительную в то время, но социальный слой киевлян, к которому принадлежала семья инженера Горовица, мог позволить себе снимать подобные квартиры. Поэтому их семикомнатная квартира в самом центре города, вполне укладывается в картину соотношения заработной платы и цен на квартиры к началу XX века. Директор музыкального училища В. В. Пухальский получал, например, в 1900–1901 учебном году 1900 рублей в год жалования за директорскую должность. Кроме того, в его классе в этом году было 57 учеников, за которых Пухальский полу-

чал дополнительно ещё 2200 рублей в год; т.е. общая сумма составляла 4100 рублей. Для сравнения жалование рабочего составляло от 550 до 700 рублей в год, и средней квалификации промышленный рабочий с его весьма умеренной зарплатой мог снять в центральной части Киева в престижном доходном доме квартиру в четыре комнаты на самом престижном третьем этаже, с паровым отоплением».

«Некоторые найденные нами экзаменационные ведомости позволяют составить представление о произведениях, исполненных В. Горовицем в годы учебы. Так, на экзамене в мае 1913 года он исполнил Прелюдию ми минор И. С. Баха, «Pastorale-variee» В. А. Моцарта и Вальс Ля мажор М. Мошковского. В 4-м учебном году 29 ноября 1914 г. одиннадцатилетний пианист играл концерт Л. Бетховена № 3 до минор. В следующем году — этюд Ф. Шопена до-диез минор и Вариации Ж.-Ф. Рамо. В 1915–1916 учебном году Владимир и Регина Горовицы не учились в консерватории. 4 февраля 1917 года в открытом концерте (на так называемом «ученическом вечере») В. Горовиц играл I часть фортепианного концерта А. Аренского. 15 ноября 1917 года в ученическом концерте в его исполнении прозвучали Скерцо Д'Альбера и «Думка» Чайковского. 16 декабря 1917 года в шестом ученическом вечере Горовиц и ученик Дайн исполняли Сонату Соль мажор для скрипки и фортепиано Л. Бетховена. В июне 1918 года на экзамене В. Горовиц играл Вариации И. И. Рафа. Следующий 1918–1919 учебный год был сложным для семьи Горовицев. Не останавливаясь на окружавшем их кошмаре смены властей в городе, следует учесть и скоропалительное замужество Регины Горовиц, и аресты отца денкинцами, затем большевиками, и, наконец, главное — отсутствие учителя (С. Тарновский, у которого номинально числился Владимир уехал летом 1918 г. на гастроли в Крым, в дороге заболел тифом и вернулся только спустя несколько месяцев), почти невероятным кажется, что юный пианист всё-таки принимает участие в открытых концертах и играет довольно серьёзную программу.

В 1919–1920 учебном году В. Горовиц оканчивает консерваторию. О программе его выпускного экзамена нет единого мнения. Почти все, кто писал о Горовице, приводят разные сведения. Обратим внимание на то, что на подобном экзамене выпускник играл сначала соло, а затем выступал с инструментальным концертом. При этом, как правило, ему аккомпанировал

на втором рояле педагог. В данных о программе сольного выступления Горовица — несовпадения: Г. Пласкин сообщает, что он играл Токкату, адажио и фугу Баха-Бузони, сонату Л. Бетховена ор. 110, Фантазию фа минор Ф. Шопена, транскрипцию Ф. Листа. Г. Шонберг приводит несколько другую программу: Токката, адажио и фуга Баха-Бузони, Жига до минор В. Моцарта, «Аппассионата» Л. Бетховена. «Симфонические этюды» Р. Шумана, соната си-бемоль минор С. Рахманинова, «Дон Жуан» Моцарта–Листа. Как видим, в этих сведениях о программе совпадают лишь два сочинения (Токката, адажио и фуга Баха–Бузони и транскрипция Ф. Листа «Воспоминания о «Дон Жуане» В. А. Моцарта»). При этом оба ссылаются на воспоминания самого Горовица; и всё же есть определённые сомнения в правильности их версий. Требования к программе выпускного экзамена по специальному классу в консерваториях России были достаточно высокими. Так, например, пианистам, оканчивающим Санкт-Петербургскую консерваторию (требования 1912 г.), необходимо было сыграть:

- фугу И. С. Баха;
- две сонаты (Л. Бетховена и Р. Шумана или Ф. Шопена);
- одну пьесу И. Гайдна или В. А. Моцарта;
- сочинение Р. Шумана;
- одну крупную или две мелкие пьесы Ф. Шопена;
- пьесу Ф. Листа («технически-виртуозного характера»);
- сочинение русского композитора;
- одну часть концерта (следует список концертов);
- исполнение ансамбля.

Учитывая относительную молодость Киевской консерватории, можно предположить, что с незначительными изменениями аналогичные требования предъявлялись и выпускникам-пианистам в Киеве. Из этого следует, что оба упомянутых автора, доверяясь словам В. Горовица, несколько «сократили» программу выпускного экзамена музыканта.

Что же касается второй части экзамена, то есть исполнения фортепианного концерта, то и здесь мнения биографов разделились. Так, Г. Пласкин ссылается на письмо Ф. Блуменфельда к С. Рахманинову, в котором он описывает своего талантливого ученика, с огромным успехом сыгравшего на выпускном экзамене 3-й рахманиновский концерт. Но письмо в кни-

ге Г. Пласкина датировано августом 1918 года! Ф. Blumenfeld только приехал в Киев и ещё не преподавал в консерватории, и до выпускного экзамена Горовица оставалось еще целых два года. Г. Шонберг также называет 3-й концерт С. Рахманинова, не уточняя источник. С. Лифарь в своих воспоминаниях упоминает 5-й концерт Л. Бетховена. Все три биографа (Г. Шонберг, Г. Пласкин и Д. Дюбаль) пишут о первом концерте вне консерватории (надо полагать, что это было в Купеческом собрании) и называют дату — 30 мая 1920 г.

Единственным современником, оставившим письменное свидетельство о выпускном экза-

мене пианиста, был С. Лифарь «Товарищи мои кончали консерваторию, и среди них самый блестящий — Горовиц. Я был на выпускном концерте, и этот — без меня — всколыхнул и разбредил меня: если бы не рука моя, и я был бы среди молодых пианистов, а сейчас что я?.. Хорошо запомнилось мне выступление Горовица и испуг-волнение за него: он исполнял с Ф. Blumenfeldом на двух роялях концерт Бетховена и вовремя не начал играть; Blumenfeld встал, подошёл к Горовицу, указал ему на ноты и снова начал концерт; Горовиц на этот раз вступил вовремя и так сыграл весь концерт, как я никогда и после не слышал его». ■



Николай Петров
Российская
академия искусств,
Международный
благотворительный
фонд Николая Петрова.
Серия «Достояние
России». Руководитель
проекта —
Лариса Петрова.
М., 2013.— 188 с., ил.

В огромную и красочную книгу-альбом, посвященную народному артисту СССР, профессору Московской консерватории, президенту Российской академии искусств Николаю Арнольдовичу Петрову (1943–2011) и вышедшую к 70-летию со дня его рождения, вошли воспоминания коллег и друзей, статьи разных лет, биографический очерк Сергея Бирюкова «Человек из других времен», дискография артиста и 2 компакт-диска («Николай Петров играет на бис» и «Приглашение к танцу»).

«Богатырь фортепианной музыки» (Святослав Бэлза), личность огромного масштаба,

человек, в котором принципиальность, бескомпромиссность в отстаивании жизненных и цеховых (в высшем смысле слова) принципов сочетались с нежностью, бескорыстностью, душевной щедростью, Петров привлекал, втягивал в свою орбиту людей разных поколений, профессий. Вот почему среди авторов сборника не только музыканты (Евгений Светланов, Геннадий Рождественский, Юрий Темирканов, Михаил Воскресенский, Дмитрий Китаенко, Александр Соколов, Манашир Якубов, Йосси Тавор, Евгений Баранкин, Анатолий Катц, Михаил Александров, Александр Гиндин, Даниил Крамер), но и актриса Элина Быстрицкая, писатели Фазиль Искандер, Александр Кацура, Эдвард Радзинский, художник Илья Клейнер.

Главный акцент книги — раздел «Я — Николай Петров», в котором собраны высказывания, отрывки из интервью и статей Н. А. Общеизвестен яркий общественный темперамент Петрова: он один из немногих деятелей культуры, не стеснявшийся называть вещи своими именами в тех случаях, когда другие, в лучшем случае, обходились дипломатичными намеками. Авторы раздела Олег Дусаев и Татьяна Эсаулова соткали из многочисленных фрагментов единую нить повествования. Естественно, в очерк вошли и фрагменты последнего интервью Николая Арнольдовича, опубликованного в «PianoForum» № 2, 2011. Возможно, в переизданиях (уверен, таковые последуют) стоит если не полностью атрибутировать каждый фрагмент (их слишком много), то упомянуть основные издания (печатные, электронные СМИ), из которых взяты цитаты. ■



Зинаида Игнатъева | Бах, Шуман, Мендельсон, Шопен, Моцарт, Бетховен, Шуберт | Записи с концертов 2005–2012 гг.

Зинаида Игнатъева — из поколения пианистов, принесшего Московской консерватории невероятный для рубежа 1950–60-х букет побед и призовых мест на международных конкурсах. В 1955 году ровесник Игнатъевой Владимир Ашкенази занял II место на Конкурсе имени Шопена в Варшаве, еще три премии получили советские пианисты Наум Штаркман, Дмитрий Паперно и Дмитрий Сахаров. Годом позже Ашкенази победил на Конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе; на следующем шопеновском конкурсе в 1960 году СССР представляли трое лауреатов

из шести — Ирина Зарицкая, Валерий Кагельский, Зинаида Игнатъева. Как вспоминал Владимир Крайнев в книге «Монолог пианиста», для советского музыканта в то время процедура отбора являлась куда большим стрессом, нежели собственно участие в конкурсе: «Каждый выезд на конкурс обязывал нас пройти через жернова трёх прослушиваний, через интриги и соперничество профессоров; после этого ты понимал, что лучше умереть, чем не получить первую премию, в крайнем случае, вторую. Ничего другого от нас не ждали, поэтому и произошел скандал вокруг конкурса имени Шопена в 1960 году. Кроме второго места, лишь пятое и шестое достались советским пианистам, а им полагалось только побеждать». Крайневу довелось дважды пройти через эти жернова: в 1963 году, когда он завоевал «серебро» на I конкурсе в Лидсе (тогда же I и II премии на конкурсе имени Лонг и Тибо в Париже получили Виктор Ересько и Оксана Яблонская), и годом позже, накануне конкурса — и победы — в Лиссабоне. Игнатъева к тому времени закончила Московскую консерваторию у Самуила Фейнберга, Крайнев учился в классе Генриха Нейгауза, и оба постоянно обращались за советом и консультацией к легендарной Анаиде Сумбатьян, у которой учились в ЦМШ.

«Выдающийся человек и музыкант,— вспоминал Крайнев,— Анаида Степановна была преподавателем консерваторского уровня. Главное, чему она учила: по-настоящему правильно читать текст. И когда ты уже понимал, как надо играть, отсюда вытекало и то, о чем ты играешь, что ты расскажешь своей игрой. Фактически из класса Сумбатьян выходили уже сложившиеся музыканты: Владимир Ашкенази, Дмитрий Сахаров, Оксана Яблонская, Нелли Акопян, Георгий Сирота, Адриан Егоров, профессор Московской консерватории и лауреат Шопеновского конкурса Зинаида Игнатъева — вот скольких замечательных пианистов она вырастила!». Не случайно многие среди названных музыкантов позже проявили себя как преподаватели: по словам Крайнева, еще в ЦМШ Сумбатьян исподволь прививала ученикам представления об основах педагогики.

Наставником молодых пианистов Зинаида Игнатъева остается и сегодня, храня верность заветам учителей. Она родилась 1 февраля 1938 года в Москве, в 1957 году окончила ЦМШ при Московской консерватории (класс А. Сумбатьян и Ю. Брюшкова) и поступила в Московскую консерваторию (класс С. Фейнберга). Будучи студенткой III курса, стала лауреатом VI Международного конкурса пианистов имени Шопена в Варшаве. Тогда же, в 1960 году, начала выступать: с соль-

ными и симфоническими концертами Игнатъева объездила свыше 100 городов СССР, играла в крупнейших столичных залах, в том числе под управлением дирижеров Бориса Хайкина, Николая Аносова, Вероники Дударовой, Витольда Ровицкого (Польша) и других. Закончив с отличием консерваторию в 1962 году, стала ассистентом Фейнберга. В 1967 году окончила аспирантуру у профессора Владимира Натансона.

«Концерты Игнатъевой в Москве и Ленинграде подтвердили закономерность её успеха на конкурсе, право выступления на большой эстраде,— писал её старший коллега Виктор Мержанов, также ученик и ассистент Фейнберга.— Уже тогда обратило на себя внимание редкое пианистическое мастерство в шести этюдах Паганини-Листа, законченность и благородство трактовки сочинений Шопена. Вспоминается также исполнение Третьей сонаты Кабалевского, отмеченное техническим блеском, искренностью и очарованием молодости. В этот период можно было, пожалуй, упрекнуть пианистку в некотором увлечении деталями в ущерб целому. Но дальнейшие её выступления свидетельствовали о постепенном преодолении этого недостатка. В программах пианистки появляются произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Глазунова, Чайковского, Скрябина, Рахманинова... Умение проникнуть в мир тончайших и разнообразных настроений, способность свободно переходить от пьес, полных интимной лирики, к насыщенным драматичностью и страстностью, достойна всяческой похвалы».

Помимо сочинений названных композиторов, в репертуаре Игнатъевой — музыка Шумана, Мендельсона, Шуберта, Листа, Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева, Бартока, ряд посвящённых ей опусов: Соната № 12 Фейнберга, Сонатина Нины Макаровой, Соната № 1 Варвары Гайгеровой, 4 пьесы Юрия Александрова, транскрипции сочинений Чайковского, выполненные Аидой Исаковой. И всё же не случайно одним из главных событий артистической жизни Игнатъевой стал конкурс имени Шопена: «Игнатъева играет финал концерта Шопена с невероятным ощущением ритма польской музыки, как будто она родилась в Польше», — писала газета «Вечерняя Варшава». Музыка этого композитора вошла в её плоть и кровь, в репертуаре Игнатъевой — все его сочинения, и практически ни одна сольная ее программа не обходится без Шопена. Среди ее концертов недавнего времени, выпущенных на CD, один посвящен Шопену полностью (он записал в 2005 году и издан компанией

Classical Records), другие завершаются блоком из его ноктюрнов, мазурок, вальсов.

С 1992 года Игнатъева — профессор Московской консерватории, работу в которой совмещает с преподаванием в ЦМШ и Музыкальном колледже при консерватории. Под её руководством консерваторию закончили более 60 студентов. Выпускники Игнатъевой работают в высших и средних музыкальных заведениях, активно концертируют в России и за рубежом. В их числе Илья Чуднецов, Максим Железнов, Сон Се Чжин, Лим Дон Мин, Лим Дон Хёк (Южная Корея), Игорь Машлак (Австралия) и многие другие. Не реже двух раз в год в Малом зале консерватории проходят концерты её класса. Год назад Игнатъева отметила 50-летие педагогической деятельности: 29 октября в Малом зале консерватории состоялся торжественный концерт, посвящённый этой знаменательной дате. В нем приняли участие Юлия Чернявская, Игорь Ганиев, Сон Се Чжин (Республика Корея), Илья Кондратьев и, конечно же, Сергей Терехов — один из наиболее преданных учеников Игнатъевой, её ассистент, лауреат международных конкурсов имени Липатти и имени Моцарта.

Прозвучали Три экспромта op. 142 Шуберта, Четыре экспромта Шопена, «Весеннее упование» Шумана-Листа, «Гретхен за прялкой» Шуберта-Листа, Венгерская рапсодия № 9 Листа, Четыре пьесы op. 118 Брамса и на десерт — Andante и Adagio из «Спящей красавицы» Чайковского в обработке Плетнева. В лучшем смысле слова классическая программа, подобная тем, которые в последние годы представляет сама Игнатъева; недавно еще две из них вышли на CD. Помимо неперемного Шопена, в одной из них представлены Фантазия ре минор Моцарта, Соната № 15 Бетховена и Экспромт Ля-бемоль мажор Шуберта, в другой — Арабески и Соната № 2 Шумана, Серьезные вариации ре минор Мендельсона и Концерт ре минор И. С. Баха по А. Марчелло. С одной стороны, в глаза бросается почти полное отсутствие музыки последних полутора столетий. С другой, эти программы отличаются строгостью и благородством, напоминающими о легендарных временах Константина Игумнова, Александра Гольденвейзера, Генриха Нейгауза, Якова Зака, Самуила Фейнберга. И Игнатъева остается в истории Московской консерватории как музыкант, соединяющий сегодняшний день русского пианизма с его золотым веком. ■

Илья ОБЧИННИКОВ



Екатерина Мечетина | Чайковский, Рахманинов, Мусоргский | «Мелодия»

В дискографии Екатерины Мечетиной это уже третий альбом. Однако по сути дела это ее первая студийная программа, составленная из краеугольных камней фортепианного репертуара и позволяющая судить о мастерстве пианистки по гамбургскому счету. На первом диске, записанном еще в 2005 году, звучали рахманиновские транскрипции произведений Баха, Шуберта, Мендельсона, Чайковского и Крейслера плюс Вариации на тему Корелли. На втором, появившемся три года спустя, — сочинения Родиона Щедрина и Толиба Шахида. Верность этому репертуару Мечетина подтвердила совсем недавно, представив на фестивале «Московская осень-2013» сольную программу, посвященную музыке Щедрина, Шахида, Казенина. Наконец, в 2013 году была записана новая: тема с вариациями F-dur и «Думка» Чайковского, восемь Этюдов-картин ор. 33 Рахманинова и «Картинки с выставки» Мусоргского.

Предлагаемый диск представляет Мечетину — интерпретатора русской фортепианной классики. Взяв для разгона тему с вариациями Фа мажор и «Думку» Чайковского, Екатерина переходит к восьми Этюдам-картинам Рахманинова ор. 33. Почти каждый из них — крупная исполнительская удача. Третий и Восьмой, оба в темпе Grave, в интерпретации Мечетиной достигают невероятной глубины в выражении тоски. В Четвёртом и Седьмом — оба

Moderato — Мечетина сочетает ослепительный блеск с мягкой лиричностью. Особняком стоит Этюд № 2 До мажор, полный истинно шопеновской нежности, хотя и насыщенной русским духом.

Центр программы, конечно, «Картинки с выставки»: музыка, которая может вызвать досаду, когда мы слышим её в набившей оскомину оркестровке Равеля, и которая неизменно поражает в фортепианной версии, и по сей день звучащей невероятно авангардно. Есть музыка, где автором сказано уже практически всё, исполнителю остается лишь воплотить написанное в нотах. «Картинки» — иной случай: здесь невероятные возможности для эксперимента, для самовыражения каждого их интерпретатора, главное — не столько в нотах, сколько между нот. Исполнение Мечетиной — словно живой рассказ человека, пришедшего на выставку и потрясённого увиденным. Чем дальше, тем в большей степени сам рассказчик становится частью этой выставки, словно ещё одним её экспонатом.

В этой галерее картины буквально выпрыгивают из рам, краски сияют неподдельным блеском, а тени выглядят по-настоящему угрожающе. После «Прогулки», подчас излишне осторожной, тон задает гном — зловещий маленький щелкунчик, чьи контуры Мечетина рисует с уверенной отчётливостью. Песня трубадура в «Старом замке» звучит как никогда печально. Следующие «картинки» ясны, прозрачны и буквально искрятся яркими деталями — будь то «Гюильрийский сад» или «Балет невылупившихся птенцов». Стремительность «Лиможа» такова, что кажется, будто по изображенному в этой части рынка пронесся сильнейший порыв ветра; базар полон грохота и болтовни, продавцы и покупатели болтают, вздорят, сплетничают.

«Катакомбы» и «С мёртвыми на мёртвом языке» образуют небольшую интерлюдю. И как же искусно, с какой режиссёрской точностью Мечетина готовит сцену к «Бабе-Яге» — такой неистойвой, что ждёшь команды пристегнуть ремни — и «Богатырским воротам», где колокола звонят всё громче, приводя к поистине громогласному финалу, поражающему силой художественной правды. В целом, Мечетина исполняет «Картинки с выставки» не только абсолютно уверенно, но нагнетая волнение шаг за шагом, пока наконец оно не достигает апогея и разрядки в «Богатырских воротах». ■

Полина КОТОВСКАЯ

«Конкурсы созданы для лошадей, а не для артистов»
Бела БАРТОК

90

СОСТЯЗАНИЯ МУЗЫКАНТОВ: СМЕРТЬ ИЛИ ПРОСВЕТЛЕНИЕ?

ОПРОС «PIANOФОРУМ»



Музыкальные конкурсы меняются. Это связано и с адаптацией к непростому экономическому климату, и с необходимостью самоидентификации в океане музыкальных событий, и с новыми возможностями, которые предоставляет технический прогресс. Мы попросили экспертов поразмышлять о будущем музыкальных состязаний: в чём оно — в новых технологиях (например, прослушивания on-line), в возврате к классическим канонам, в расширении жанровых границ (конкурс-фестиваль), в новых оценочных системах и нестандартном подходе к формированию состава жюри?



honens

Стивен МАКХОЛМ

Президент и художественный руководитель Международного конкурса пианистов имени Эстер Хоненс в Калгари (Канада)

Для того, чтобы оставаться интересным и привлекательным для молодых артистов, конкурс обязан эволюционировать. Мы ищем не спортсменов, запрограммированных на максимальное количество побед на конкурсах, а настоящих музыкантов, глубоких и мыслящих. Пианистов, которые умеют быть не только солистами, но и играть в камерном ансамбле; пианистов, которые думают об искусстве, о музыке и её роли в обществе. То есть не «конкурс ради конкурса», а **поиск полноценных артистов** — будущих участников концертной жизни.

Мы не просто предлагаем высокие премии [Конкурс в Калгари объявляет самую высокую первую премию в мире — 100.000 канадских долларов], мы предлагаем программу развития карьеры на несколько лет. При этом мы не обрушиваем на молодых непосильный «концертный конвейер», мы стараемся построить график так, чтобы они имели время для гармоничного совершенствования.

Ещё один важный момент: **мы стараемся создать вокруг конкурса фестивальную атмосферу**. Это, в частности, выражено и в изменении с 2012 года регламента. Мы приглашали на предварительные прослушивания в Берлин, Лондон, Лос-Анджелес и Нью-Йорк 50 пианистов, отобранных по документам. В Калгари очно состязались лишь десять. Но: каждый имел возможность представить две часовых программы (сольную и камерную), а пятеро финалистов исполняли ещё концерт с оркестром. Подчеркну, что у нас нет репертуарных требований: **каждый пианист составляет свои программы сам, ибо это умение — также показательно**.

Для успешной музыкальной карьеры исполнитель должен уметь общаться вербально — с прессой, публикой и т.п. Поэтому мы пригласили профессионального музыкального журналиста, который записал пятиминутные видеоинтервью с каждым участником предварительного отбора и десятиминутные — с финалистами. Эти интервью также оценивались членами жюри и составляли 10% от общей оценки того или иного исполнителя.



Александр РОМАНОВСКИЙ

Концертирующий пианист, лауреат международных конкурсов в Харькове, Канту, Москве (им. Чайковского), победитель конкурса им. Ф. Бузони в Больцано, с 2013 — артистический директор Международного конкурса юных пианистов Владимира Крайнева в Харькове

После многих размышлений и анализа сложившейся ситуации я пришёл к некоторым основополагающим принципам, которые, на мой взгляд, должны быть воплощены в хорошем, современном музыкальном конкурсе. Кратко изложу основное.

Во-первых, **необходима ясная, однозначно воспринимаемая всеми система судейства**. На сегодня мы видим тенденцию к усложнению и засекречиванию процесса голосования путём ввода сложных математических расчётов, с использованием компьютеров и с запретом на дискуссию между членами жюри. На мой взгляд, единственно правильным было бы обратное — сделать публичным мнение жюри, то есть оценки каждого члена жюри должны быть опубликованы, и судьи должны нести ответственность за свои решения перед общественностью.

Второе. Конкурсы должны быть лучше интегрированы в реальный профессиональный мир концертной деятельности, поэтому **в жюри должны присутствовать люди, от которых напрямую зависит будущее молодых музыкантов** — выдающиеся дирижёры, худруки концертных сезонов и фестивалей, продюсеры звукозаписывающих компаний, руководители известных ВУЗов. Я намеренно здесь не называю менеджеров и агентов, потому что в сфере оказаний посреднических менеджерских услуг тоже назревают большие перемены, в то время как сезоны и фестивали идут вперёд, их руководители постоянно находятся в поиске артистов — так почему бы им не делать эту работу прямо на конкурсе?

Третье. Конкурс не должен быть единовременным явлением, а должен стремиться ввести молодого музыканта в большой мир, не нарушая при этом его творческого развития. Современная ситуация, когда на неокрепшего музыканта обрушивается огромное количество концертов, совершенно этому не способствует и приводит к грустным результатам. Поэтому я верю в конкурсы, за которыми стоят большие музыканты и фонды, способные поддерживать молодых артистов в течение длительного времени после конкурса, с учётом их личных особенностей и потребностей.

Наконец, последнее: конечно же, **современные технологии**, позволяющие намного расширить непосредственную аудиторию (интернет-трансляции, архив всех выступлений и т.д.) должны быть неотъемлемой частью любого конкурса.



Петер ГРОТЕ
 Артистический директор фирмы «KAWAI»

За 23 года мне довелось посетить множество конкурсов, наверное, более 100. Безусловно, конкурсы меняются, но не всегда в лучшую сторону. Тому есть несколько причин.

1. К сожалению, конкурсы организуют не музыканты. Сегодня **конкурсы во всём мире превращаются в индустрию** и играют важную экономическую роль для тех городов, в которых проходят. Чем крупнее конкурс, тем больше опасность для него стать жертвой экономических интересов — интересов агентств, звукозаписывающих фирм, консерваторий, фортепианных фирм...

2. Под «жертвой» я подразумеваю влияние на результаты. Конечно, решения жюри — это не вселенский закон, никто не ставит целью найти «лучшего пианиста мира». Кроме того, не будем забывать об индивидуальных вкусах членов жюри. Отсюда не следует, что результаты конкурсов всегда необъективны и нечестны, но мы постоянно наблюдаем попытки «третьих сторон» гарантировать себе успех на том или ином состязании.

3. Я вижу лишь один убедительный путь: **оценки каждого члена жюри должны быть опубликованы**, ибо предание гласности — залог персональной ответственности каждого члена жюри. Практически это можно осуществить так: после обнародования результатов каждый член жюри должен публично обосновать свои баллы. Разве существует закон, что решения жюри должны оставаться тайной? Почему работу членов жюри нельзя контролировать? На крупных конкурсах работа в жюри оплачивается щедро, так что и требования к судьям могут быть предъявлены соответствующие. Речь идёт не о единообразии мнений, а о снижении вероятности скандалов и убедительности оценок. По логике, чем больше средств выделяется на проведение конкурса, тем более его организаторы должны быть заинтересованы в смысле этих инвестиций, т.е. — в качестве лауреатов. Почему же на практике это редко совпадает? К счастью, некоторые положительные сдвиги наметились, многие конкурсы стараются достичь максимальной «прозрачности».

4. **Не все технические достижения имеют смысл применительно к конкурсам.** Например, сложные компьютерные системы голосования, конкурсы на электронных инструментах, позволяющие членам жюри дистанционно участвовать в работе (т.е. не в концертном зале, а у себя дома за компьютером) и т.п. К сожалению, всегда находятся люди, которые хотят максимально использовать все возможные технические новшества. Думаю, с течением времени эта мода пройдёт.

Мы живем в эпоху интернета. Понимаю, что трансляции прослушиваний на крупных конкурсах интересны аудитории во всем мире. Обратная сторона: чудовищные комментарии и обсуждения, которые тут же появляются на различных форумах, сайтах и т.п.

5. За последние два десятилетия конкурсная ситуация показала две тенденции. Во-первых, это **увеличение числа состязаний до максимума**. Не случайно многие конкурсы исчезают, причём, я думаю, не только по финансовым причинам, но и по тем, что обозначены в пункте 3. Во-вторых, преобладание среди конкурсантов представителей азиатских стран. Интерес к участию в конкурсах среди европейских исполнителей заметно упал. Значит ли это, что со временем этот интерес пропадёт и у японских, китайских, корейских пианистов? А значит — начнётся массовая гибель конкурсов?..



CONCOURS REINE ELISABETH

Мишель-Этьен ВАН НЕСТЕ
Генеральный секретарь Международного конкурса
имени Королевы Елизаветы в Брюсселе

Основные изменения связаны с репертуаром, новыми партнёрами с концертными организациями и радио- и телеканалами, привлечением к сотрудничеству престижных концертных залов. Развиваются международные контакты (это и масс-медиа, и потенциальные контакты для будущих лауреатов); ведётся постоянный поиск новых возможностей финансирования.

Наш главный приоритет — это увеличение ангажементов для лауреатов. Мы не фокусируемся на премии как на главной части награды, мы — **в постоянном поиске новых концертных возможностей для наших победителей.**

Прим. ред. Отметим также, что в 2010 были увеличены размеры премий.



Елена КОРОБЕЙНИКОВА
Директор общественного фонда «Accordi di Astana» —
организатора нового конкурса юных пианистов «Astana
Piano Passion» (впервые прошёл в Казахстане в 2013)

Невозможно идти в ногу со временем, не используя **новые технологии**. И в этом направлении, на наш взгляд, должны двигаться все организаторы конкурсов. Благодаря on-line трансляции можно добиться максимальной прозрачности и оправдать доверие публики, которая следит за состязанием из разных уголков мира. Но не только новые технологии вносят изменения в конкурсы. Условия, программа участников и даже география стран — всё претерпевает изменения. Если прежде считалось, что играть концерт Грига младшая возрастная группа не может, то сегодня юные таланты показывают, что их недооценили. Нужно **изменить подход к выбору программы, дать больше свободы для выбора и самовыражения**. Участие в конкурсах, организованных частными компаниями, для юных музыкантов уже не только признание, но и дополнительный доход, необходимый для инвестирования в собственное развитие. Важную роль в модернизации конкурсов, на наш взгляд, играют страны, где конкурсы проводятся не так давно — такие, как Казахстан. Нам гораздо проще внести изменения, которые, на наш взгляд, отвечают требованиям времени, ведь мы не рискуем вековой репутацией конкурса, мы только создаём свой имидж. При этом не стоит слишком истово гнаться за модернизацией, потому что **консерватизм в классической музыке — как вечные ценности**: в молодости они кажутся лишними, а с годами открывается их истинный смысл.



Екатерина МЕЧЕТИНА

Если говорить о современных технических возможностях, то, на мой взгляд, прослушивания on-line ничего не меняют по сути. Мне кажется, развивать надо систему смотров в присутствии людей, от которых что-то реально будет зависеть в дальнейшей судьбе конкурсантов, возможно, даже без раздачи мест и премий... Количество существующих сегодня соревнований музыкантов девальвирует само понятие «лауреат международного конкурса», само это словосочетание уже утратило свой смысл. А конкурсы за историю своего существования уже всё перепробовали. Ясно, что **идеальной структуры конкурса нет, не было и никогда не будет.**



Юрий ЗИЛЬБЕРМАН
 Генеральный директор Международного конкурса молодых пианистов памяти Владимира Горовица (Киев), проректор Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра, кандидат искусствоведения

Музыкальные конкурсы меняются? Естественно. Связано ли это со стремительно изменяющимся миром? Конечно. Если посмотреть только на десятки, сотни форм разнообразных песенных конкурсов на телевидении, то сразу становится понятно, что изменения происходят чуть ли не каждый день.

Изменения, прежде всего, касаются количественного фактора. Академических музыкальных конкурсов за последние 15 лет стало в разы больше! Всё большую популярность приобретают ансамблевые конкурсы, представленные в большей мере в Западной Европе. Более того, в признанных инструментальных конкурсах возникли отдельные туры камерной музыки. Появляются конкурсы для «экзотических», как правило, национальных инструментов. Получили широкое распространение конкурсы джазовых исполнителей. Активизация концертной жизни в Восточной Европе повлекла за собой появление музыкальных конкурсов едва ли не в каждом городе.

Качественные изменения — разительные! Ведь ещё 15 лет назад никто не предполагал, что мировая сеть даст возможность on-line трансляции конкурсных прослушиваний. Помню, на первых конкурсах В. Горовица (1995–1999) мы осуществляли запись, сначала только аудио, затем и видео. Нарезали CD, распространяли их в музыкальных учебных заведениях, на концертах наших лауреатов, тем самым рекламируя конкурс. Последние пять-восемь лет мы этого уже не делаем, т.к. конкурс транслируется в сети, и нашей задачей стало только выложить на сайте конкурса архив с записью всех трех туров победителей. Не хочу утверждать, но **трансляция конкурса существенно повлияла на ответственность и объективность жюри**. А это, в свою очередь, приносит дополнительные положительные очки конкурсу. Вообще, мировая сеть значительно расширила возможности музыкального конкурса. Появилась возможность, не затрачивая средств (которых, как правило, у конкурсов академической направленности всегда не хватает), оповещать интересующихся обо всех межконкурсных событиях: концертах, фестивалях, победах лауреатов в других музыкальных состязаниях — то есть о том, что я считаю главным в деятельности организаторов конкурса. Технические возможности, например, совершенно изменили даже способ подачи заявки исполнителем. Конкурс В. Горовица в этом году заключил контракт с компанией «DecisionDesk», которая полностью берёт на себя получение заявок, их обработку, предоставляя нашему оператору готовые данные, которые он может сортировать в любом необходимом формате. Сюда включаются и видеозаписи, которые претендент присылает на отборочный тур. Таким образом, отпадает нудная, ответственная и очень нелегкая работа сортировки, подготовки к отбору и т.п., которую приходилось выполнять Дирекции конкурса.

Необходимость самоидентификации в изменившемся мире заставила многие музыкальные конкурсы, как это ни странно, группироваться, входить в объединения. Мне кажется, только так можно находить и занимать свою нишу в огромном, быстро изменяющемся мире. Наш конкурс буквально с первых шагов стал «стучаться» — сначала в европейское содружество, а затем и в мировое. В 2002 нас приняли в EMCY (Европейская ассоциация юношеских музыкальных конкурсов), а в 2004 — в WFIMC (Всемирная федерация международных музыкальных конкурсов), что значительно расширило географию конкурсантов и привлекло внимание к конкурсу музыкальной общественности.



Роб ХИЛБЕРИНК
 Директор Международного конкурса имени Ференца Листа в Утрехте

Мы меняемся в соответствии с требованиями современной музыкальной индустрии. Мы убеждены, что конкурс — это не просто соревнование пианистов, а долгосрочная инвестиция в талантливых исполнителей. Именно поэтому мы представляем программы, способствующие развитию карье-

ры наших лауреатов. В течение трёх лет мы организуем концерты для победителей (а это более 200 выступлений в 25 странах), выпускаем компакт-диски. Наряду с этим лауреаты получают своего рода «тренинговое обслуживание», помогающее узнать законы современного музыкального мира, ориентироваться в бизнес-схемах в области академической музыки.

Наш конкурс был одним из первых, организовавших предварительные отборы в таких странах, как Россия и Китай. Отборы к следующему конкурсу пройдут в марте 2014 в Нью-Йорке, Утрехте, Москве и Пекине.

В межконкурсный период мы проводим **мастер-классы**, которые, помимо своей основной цели, служат и рекламе конкурса. Так, в прошлом сентябре мы провели серию мастер-классов Энрико Паче в Пекине, Шанхае и Токио. 26 ноября 2013 мастер-классы в Москве проводил легендарный пианист Лесли Ховард, который записал все фортепианное наследие Ференца Листа на 99 компакт-дисках.

Конечно, мы инвестируем в **новые инструменты маркетинга**. На странице в Facebook у нас 5.300 подписчиков, записи в Youtube просматривают более 300.000 человек. К следующему конкурсу мы готовим приложение для смартфонов, которое позволит слушателям во всем мире стать виртуальными зрителями конкурса. Это будет не только трансляция, но и интерактив с участниками и членами жюри, взгляд за кулисы конкурса.



Владимир ДЕМИДОВ
 Директор Академического музыкального колледжа при
 Московской консерватории, кандидат искусствоведения

Музыкальные конкурсы пока есть и будут (хотя я и не являюсь их сторонником). Выигрывает конкурс обычно опытный боец с крепкими нервами, скорее всего, имеющий те или иные отношения с членами жюри. Существует, на мой взгляд, и международная *cosa nostra* в этой области. Вместе с тем, конкурс привлекает внимание к талантливым музыкантам, независимо от того, стали они лауреатами или нет. Иной скандал и несправедливое, по мнению публики, решение жюри может даже помочь любимцу слушателей.

Вспоминаю, как в моём детстве моя тетка возмущалась первой премией Григория Соколова на Конкурсе имени Чайковского и считала вместе с подобными ей любителями более достойным Мишу Дихтера. Но кто сейчас вспоминает Дихтера?.. А Соколов доказал, что по праву получил свою I премию. Но доказал сейчас. Тогда же он был ровным, немного флегматичным юношей. Я сознательно противоречу сам себе. Бывают и совершенно очевидные несправедливости — случай с Андреем Коробейниковым. Верно одно: скандал — отличный пиар. **Если бы я имел достаточно средств, то вместо конкурсов устраивал бы различные фестивали.** Отбор может быть и по записям, и в виде прослушиваний, и даже в виде on-line выступлений (конечно, техника должна быть соответствующего качества). На концертах фестиваля, которые могли бы проходить в разных возрастных, квалификационных и стилистических номинациях, сами собой выявились бы наиболее яркие и интересные исполнители. Эти проекты, конечно, должны проходить при самом активном участии масс-медиа. К сожалению, у меня нет каких-нибудь 2-3 миллиардов долларов, а то у нас бы «заплясали лес и горы». Пока что довольствуемся конкурсом в рамках фестиваля «Мерзляковка приглашает друзей».



Анна МАЛИКОВА
 Концертирующая пианистка, лауреат международных конкурсов в Осло, Варшаве, Сиднее, победительница конкурса ARD в Мюнхене, с 2001 — член жюри 11 международных конкурсов

Конкурсы постепенно теряют даже ту часть смысла, которую можно было в них найти раньше. На сегодняшний день расплодилось такое невероятное количество различных конкурсов и лауреатов, что ценность премий катастрофически упала. К тому же каждый пианист, отмеченный на конкурсе, имеет надежду на реализацию себя в музы-

кальном мире, надежду на карьеру. Но в действительности часто получается, что всё заканчивается очень быстро. Программы для конкурсов готовятся долго и тщательно, обыгрываются, показываются педагогу и на мастер-классах — всё это у многих приводит к замечательному результату на конкурсе. Но потом, когда пианист остаётся один на один со своей профессией, вскрываются такие моменты, как нехватка репертуара, неумение логически мыслить, недостаток музыкантского опыта, творческого воображения и т.д. Интересные же музыканты часто проигрывают на конкурсах из-за своей неординарности, самобытности, порой из-за пары задетых нот или нервозности. Конечно, их выступления имели бы успех у публики в концертах, но эти пианисты с трудом могут получить их без «регалий». Поэтому мне кажется, что конкурсы в наше время далеко не стопроцентный показатель для выявления истинных талантов.

Да и члены жюри частенько имеют свои интересы, что не способствует справедливым решениям, не говоря уже о разных вкусах и предпочтениях. **Если на один и тот же конкурс посадить три разных состава жюри, то, скорее всего, мы получим три разных списка лауреатов.** Мне трудно сказать, как и что можно улучшить в современной конкурсной ситуации и как продуктивнее бороться с коммерческим засильем в классической музыке и исполнительстве. **Может быть, отменим конкурсы?** Ведь у нас есть масса выдающихся мастеров прошлого, не имевших никакого отношения к конкурсной системе.



Евгений БАРАНКИН
Председатель экспертного совета Московской филармонии, музыкальный критик

Прежде всего, отмечу невероятное перепроизводство, прежде всего, в нашей стране, музыкантов-исполнителей, которым никто не помогает найти своё рабочее место. При этом их выпускают с вузовскими дипломами в пугающих количествах. Конкурсные соревнования — вещь достаточно затратная, но для конкурсантов — заманчивая: это стимул к активным занятиям профессией, надежда поучаствовать в распределении премиального фонда, надежда быть замеченными людьми, занимающимися продвижением артистов на концертные сцены, и, наконец, попутешествовать, пообщаться со сверстниками и — чем чёрт не шутит! — устроить свою личную судьбу... Конкурсы — это и надежда найти алмаз, который в огранке станет бриллиантом, и возможность для лауреатов выделиться из массы и предъявить свои возможности на отборах в различные оркестры, и, наконец, укрепление профессиональных позиций педагогов, чьи ученики добились впечатляющих успехов. Однако без современных технологий — видеоотбора, новых технологий, пользуясь которыми можно отсекал «школяров», не допускать к участию в конкурсе неподготовленных, различные формы подтверждения квалификаций (похожих на соревнования в большом спорте — теннисе, например) и т.д. — вряд ли что-либо получится. **Классические формы музыкальных соревнований, наверное, отжили из-за своей бесперспективности.** Но настоячивые активные поиски большого музыканта, большого артиста — уникального, готового к настоящей карьере, большим залам, большим нагрузкам, не теряя своего личного взаимоотношения с большой музыкой, обладающего собственной харизмой — это и есть главное направление в огромном и ныне суетном музыкальном мире.



Марина АРШИНОВА
Ведущий редактор отдела по связям с общественностью Санкт-Петербургской филармонии, пианистка, выпускница Санкт-Петербургской консерватории и ассистентуры-стажировки, лауреат международных конкурсов

Трудно сказать что-то новое о конкурсах и об их технологиях, старых и новых. Конкурсы сравнивают со спортивными соревнованиями. Взять, например, теннис. Подготовка спорт-

смена — дело дорогостоящее, а начало карьеры связано с большими затратами. На этом этапе должен появиться спонсор, который профинансирует период становления — от оплаты работы тренеров до расходов на перелёты и гостиницы. Если спонсора нет, спортсмену придётся отказаться от спортивной карьеры, не успев её начать. Если в дальнейшем всё-таки спортсмену удаётся влиться в обойму действующих игроков, он зарабатывает на жизнь игрой в турнирах. Чем выше он поднимается в рейтинге, тем больше зарабатывает. А если не выигрывает и не зарабатывает — его перестают приглашать на турниры, и карьера естественным образом прекращается. Все логично, игра идёт относительно (потому что «абсолютно» в жизни не бывает) честная.

Сравним с музыкальными конкурсами, где результат находится в прямой зависимости от договорённостей и вкусов членов жюри. Где для участников нет института спонсорства — они всю подготовку и участие должны осуществить за свой счёт. Перспектива получить результат — в соотношении примерно 100 к 5. Зарабатывают конкурс и вся инфраструктура вокруг него — гостиницы, общепит, магазины и пр. Очень выгодно объявить первый отборочный тур на 200 участников и прослушивать их в течение недели, держа в гостинице. Посчитайте, какие доходы получает какой-нибудь второсортный итальянский или польский отель, учитывая, что участники часто приезжают с родителями или педагогами. И прежде, чем они купят билеты и оплатят гостиницу, они должны внести вступительный взнос конкурсу за право в нём участвовать. Посчитали? Билеты на финальный тур можно продать, тоже чистый доход, с конкурсантами-то рассчитывать не нужно, пусть спасибо скажут, что их допустили до финала. В общем, **есть такой бизнес под видом поиска талантов**. Я даже не хочу здесь затрагивать тему закулисных игр и коррупционных схем членов жюри. Это противно. Всё это было, есть и будет, сколько бы сами уважаемые члены жюри прилюдно ни клялись, что они «не такие».

Меняет ли здесь что-то применение новых технологий? Нет. Да, все выступления фиксируются. Но разве это мешает членам жюри делать то, что они считают нужным? Нет. Горячие, часто анонимные дискуссии на форумах в Интернете? Но конкурс пройдёт, после него останется результат в виде списка победителей, и страсти быстро утихнут. Не вижу особой пользы от телетрансляций, Интернет-форумов, если родители и педагоги, видя всё это воочию, снаряжают очередного ребенка на очередной конкурс. Какая-то безумная бессмыслица.

Говорят, конкурсы полезны. У разных людей разные представления о пользе и вреде. «Тренер говорит, что кровь из ушей это нормально», — гласит старый анекдот. Выступление на конкурсе — это огромный стресс. Неудача на конкурсе, вероятность которой неумолимо приближается к 95%, — ещё один огромный стресс. Ожидание результатов — пытка. Понимание, что ты выходишь на сцену в условиях соревнования и любая задетая нота будет транслироваться на все пять континентов, — чудовищно.

Родители, не пускайте своих детей на конкурс! В ваших силах отказаться финансировать это предприятие. Так и скажите: нет денег. Помните: здоровье ребенка — это ваша ответственность. Чем для него обернутся в будущем эти стрессы? Если в этой профессии вашему ребенку иначе не пробиться — значит, не нужно ему такой профессии. Лан Лан, Кисин, Юйцзя Ван, Володось — самые высокооплачиваемые сегодня пианисты — в конкурсах не участвовали. Почитайте их биографии, что-то станет понятней про то, как пробивается в жизни большой талант.

И вот мой ответ на вопрос, в какую сторону должны двигаться конкурсы: **в том виде, в котором они есть сегодня, их лучше бы отменить**. Исключения составляют, возможно, действительно крупные конкурсы — у пианистов это шопеновский в Варшаве, брюссельский, Клайберн и Чайковский. Укоренившиеся в сообществе зрелищные гладиаторские бои, служащие катализатором общественного интереса к фортепианной музыке.

По моим ощущениям, **без всяких конкурсов действующих музыкантов хватит на много лет вперёд, чтобы работать на сцене**. Если хотите, посчитайте, сколько сольных концертов пианистов проводит за сезон Московская филармония, Консертгебау, Карнеги Холл, Музикферайн? Умножьте ещё на 100 залов. Это и есть примерный объём рынка, на котором играет одна и та же обойма пианистов. И это правильно, иначе слушатели перестанут ассоциировать исполнительство с конкретным артистом, и концертная жизнь превратится с корзину уценённых дисков с унылыми обложками и набором популярных мелодий.

АВТОРЫ



Нино БАРКАЛАЯ

Пианистка, музыковед, органистка, преподаватель Московской консерватории. Кавалер Ордена искусств и литературы Франции (2002). Доктор эстетики и музыковедения Университета «Париж 8» (2012).



Татьяна БАТАГОВА

Музыковед, преподаватель, доктор искусствоведения. Заслуженный деятель искусств Республики Северная Осетия — Алания. Член Союза композиторов РФ.



Александр КУЛИКОВ

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



Павел ЛЕВАДНЫЙ

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



Илья ОВЧИННИКОВ

Музыкальный критик. Член экспертного совета Московской филармонии.



Георгий ПАВЛИЙ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры скрипки Львовской Национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко, профессор музыкального факультета Львовского университета, руководитель и дирижёр камерного оркестра «Perpetuum Mobile»



Иосиф РАЙСКИН

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



Михаил СЕГЕЛЬМАН

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.



Наталья ЭСКИНА

Кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России. Автор 115 научных трудов, в том числе, трех монографий, публикаций в журналах «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», в научных изданиях Москвы, Санкт-Петербурга, Воронежа, Уфы, Саратова, Самары. Начальник литературно-музыкальной части Самарского театра оперы и балета.

№№ 3–4 (15–16), 2013
Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

Издатель:

ООО «Международная
музыкально-техническая компания»

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и вёрстка
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 «Юсма»

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

Тираж 5.000 экз.



СОДЕРЖАНИЕ

Art nobile2

ПЕРСОНА

Екатерина Мечетина6
Яша Немцов22
Ирина Чуковская39

КОНЦЕРТ

Валерий Афанасьев28

ФЕСТИВАЛЬ

Вербье-201318

ИНСТРУМЕНТ

Размышления о прогрессе в искусстве
на примере истории фортепианостроения76

IN MEMORIAM

Лев Власенко:
герой не нашего времени31
Рудольф Керер:
судьба пианиста54

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Соната Владислава Агафонникова46
Пьесы для детей Рашида Калимуллина50

ФАКУЛЬТЕТ

Фортепианный «Орфейон» Самары66

КНИГИ84

CD87

КОНКУРСЫ

Опрос «PianoФорум»: есть ли будущее
у музыкальных турниров90



ART NOBILE

В предыдущем номере журнала была опубликована информация об очередном клавирном фестивале в Европе. На этот раз речь шла о Berliner Klavierfest, основанном в 2012 году и уже дважды осуществлённом в берлинском Konzerthaus. И это в Германии, на фоне уже существующего там четверть века прославленного Рурского клавирного фестиваля, проводимого в десятках городов земли Северный Рейн — Вестфалия. А европейский фон подобных фестивалей ещё шире. Достаточно вспомнить масштабный аналог рурской акции во французском Провансе.

А почему же в России нет ничего подобного? Отчего организующая мысль не двинулась в этом направлении? Ведь страна наша в принципе — великая фортепианная держава. И отблеск её «фортепианной славы» постоянно ощущим в событиях всех мировых филармонических сезонов, клавирных (и не только!) фестивалей. Фортепианные вечера сохраняются в наших филармонических сезонах, но редет их череда. Может быть, звучание фортепиано, монополично владеющего концертным пространством, кажется слишком монотонным для современного слуха, жаждущего цветозвукового развлечения? Если бы это было так, концертные залы не наполнялись бы до отказа именно на фортепианных вечерах с участием выдающихся мастеров. Значит, — эта золотая нить пока ещё не вплетена в многослойную пряжу художественных событий русских сезонов ни в масштабе столиц, ни в масштабе страны. И вопрос о нашем клавирном фестивале возникает не только потому,

что мы оказываемся в хвосте европейских художественно-просветительских устремлений, но и потому, что мы являемся обладателями колоссального «фортепианного ресурса». Наш исполнительский корпус сегодня включает лауреатов (в том числе и абсолютных победителей) в сущности почти всех международных конкурсов. Даже если считать это «внешним» знаком качества, допустимо говорить о неких признаках мирового лидерства нашей школы. Мы и своими силами можем построить самые тонкие и сложные фестивальные концепции. И даже наше «национальное» воплощение идеи клавирного фестиваля может нести в себе огромный просветительский заряд. Ибо в центре подобного замысла — феномен под титулом «Klavierabend». Прижившееся у нас составное немецкое слово провозглашает не только монопольное первенство инструмента. Klavierabend — уникальная форма концертирования, когда на сцене присутствует один. Именно распознавание обаяния этой формы концертирования и послужило импульсом к возникновению идеи клавирного фестиваля и обретению этой формой функции художественного просветительства и значения устойчивого элемента современной музыкальной жизни.

Уже наполнился зал, наступает время начала, все затихают и ждут. На сцене один рояль. И вот открывается дверь, и из закулисного пространства выходит тот, ради которого собрался зал. Ему надо пересечь сцену — десяток шагов к инструменту. Он идёт туда, где сможет явить

свою волшебную власть над собравшимися. Какие мысли владеют им в этот момент? Заглушают ли их приветственные аплодисменты? В какой миг его сознание окончательно отвергает всякую память о житейской суетности во имя той сакральной сосредоточенности и устремлённости к «абсолюту», без которой немислимо сражение и с залом, и с самим собой? Это ведает лишь он сам...

Klavierabend как акт индивидуальной творческой воли — явление по-своему знаковое. Это точка стремления многовековой эволюции искусства, обретения формы, в которой надличное торжество творческой воли суть результат личной (единоличной!) волевой самоотдачи. Пианист, выстраивающий Klavierabend,— это олимпиец, самое обнажённое воплощение индивидуально-творческой интенции. Он сам себе и дирижёр и оркестр. Он предстаёт перед залом как «постигший возвышенное», единоличный носитель величайшей тайны искусства, фигура полусакральная, осиянная почти мистическим ореолом. Зал внемлет постигшему возвышенное, и отблеск божественного знания становится достоянием всех, участвующих в акте рождения искусства. Феномен непосредственного рождения искусства вообще главная интрига всякого «живого концерта». Величайшее изобретение прошлого века — звукозапись — не отменяет обольстительной силы образа на глазах возникающего искусства. И когда единолично господствующий на эстраде пианист один воплощает такой образ, это воспринимается как апогей личностного самоутверждения во всей публичной очевидности. У него нет партнера, над ним нет чужой воли, ему не нужно слушать никого, кроме себя. Его исключительность — знак высшей аристократичности духа, а его искусство — это действительно *Art noble*.

Разве думаем мы, когда входим в концертный зал, каков исторический путь к этому феномену, воспринимаемому сегодня в значении классического элемента концертной совокупности филармонического сезона? А ведь это многовеково медленный путь к высшей форме эмансипации личностного самовыражения и к эмансипации инструмента, освобождённого от ансамблевой зависимости. Это путь даже не от времени рождения гомофонии. Его начало — в изощрённом контрапункте времён Ренессанса. Это его полиритмическая техника разрушает ритмоунисон органума и формирует новую звуковую символику одновременноного движения к Богу разными путями, но в согласии веры. Проникновение лирического аспекта

в интонационный космос общинной эмоции — первый шаг к гомофонии. Шаг параллельный — переход от щипковой культуры к смычковой инструментальной сфере. Шаг следующий — эмансипация инструмента. Лютня первой провозгласила право на сольное инструментальное интонирование. Клавесин — вслед за ней. Но клавесин — дитя «щипковой эпохи» — словно ждёт своего превращения в нечто иное. Внимая солирующему пианисту, мы никогда не задумываемся над связью феномена «Klavierabend» и рождением скрипки, достигшей конструктивного абсолюта к рубежу XVII–XVIII столетий. Мы не вспоминаем, что именно скрипка первой удостоилась «права на Abend». Но Паганини так и остался в единственном числе. Жанр под титулом «Violinabend» так и не состоялся. Мы входим в зал на встречу с пианистом и роялем современной конструкции и вряд ли задумываемся, что инструмент этот явился в результате эволюционного поиска новой конструктивной идеи в семье клавишных, идеи, способной резонансно ответить инструментальному *bel canto* смычковых, соединённых в оркестре. Рождение рояля — это рождение целой музыкальной стихии. И когда мы говорим об эмансипации инструмента, мы подразумеваем репертуарное обоснование такой эмансипации. Это происходит и с лютней в эпоху высокого Ренессанса, и с клавесином в эпоху барокко, и, конечно, — с фортепиано, точнее, — с концертным роялем, стоящим в центре расходящихся кругов золотого собрания шедевров.

Случилось так, что в исторической перспективе, в ходе становления филармонической практики только рояль сохранил за собой способность магистрально сформулировать программу вечера, не привлекая никого в помощь. Орган мог бы стать конкурентом роялю, но это не утвердилось в филармоническом обиходе с той регулярностью и распространённостью, как это случилось с жанром Klavierabend. И ни один другой инструмент не утвердил себя в значении той монополярной силы, которая одна способна сформировать долго звучащее пространство. Конечно, исключения есть, и их множество, но это всё же исключения. Klavierabend — единственный сольно-инструментальный жанр, утвердившийся в значении системного компонента концертного сезона.

Что же первично: развитие художественной мысли или развитие инструментария? Вопрос, близкий к уяснению первичности яйца или курицы. Неразрывность творческих идей и инструментально-конструктивных соответствий оче-

видна. Путь к «инструментальной эмансипации» был предопределён этой совокупностью. Невозможно утверждать, что теория аффектов Рене Декарта повлияла на строительство инструментов в мастерских Кремоны. Но то, что техника *belcanto* несомненно связана с этой теорией,— очевидно. Вслед за смычковыми и клавишными стали стремиться ответить идее виртуозного самовыражения солиста, провозглашающего абсолютный примат чувственной гомофонии. Путь к роялю — это своего рода путь к усвоению заветов *belcanto* в масштабах возможностей клавишного инструмента. Как ценится линейная пластика звуко-связей, подражающая либо певческой, либо смычковой тоновой сопряженности! Но всё это потому, что так стали писать для фортепиано, почувствовав новые возможности инструмента. Однако репертуар диктовал не только это. «Симфонический масштаб» инструмента был угадан уже Бетховеном. Позднее были открыты феноменальные колористические возможности инструмента и способность адаптировать в себе «дофортепианные» стили. Практика транскрипций сделала инструмент всеохватным. А что же сегодня? Можно сказать, что концертное выступление под титулом «Klavierabend» противоречит тенденции к «эмансипации sonora» (эмансипации звука?), захватившей внимание современных творцов. И устремления новых композиторских техник (додекафония, пуантилизм), и поиск новых, чисто сонорных эффектов, связанных с так называемым «приготовлением» (искажением) инструмента, его электронная модификация и какие-то отдельные явления, находящиеся в широком спектре антиромантизма,— всё это суть наступление на «память» инструмента, вытеснение её из творческой практики. В этой ситуации жанр *Klavierabend* доказывает жизненность своего исторического корня, уходящего вглубь раннего романтизма. Этот корень упорно продолжает питать жанр, утверждая нас в мысли, что *Klavierabend* в его филармоническом выражении сформулирован, прежде всего, репертуаром. *Klavierabend* как тиражированное филармоническое явление, в сущности, стянуто определённым репертуарным кругом. Бесспорно, круг этот — богатейшее собрание блистательных страниц мирового искусства в его исторической эволюции от эпохи барокко до раннего модерна. Именно богатство устоявшегося вокруг идеи «Klavierabend» репертуарного круга, изобилующего бессмертными шедеврами, позволяет порою весьма средним пианистам объявлять свои фортепианные вечера. Прорвать устойчивый репертуарный круг под силу только самым

выдающимся представителям концертантов. Имеется в виду именно филармоническая практика, а не специализированные «цеховые» мероприятия, тематические элитарные фестивали. Академический *Klavierabend* дорожит памятью инструмента. И всё, что эту память пытается отодвинуть и заменить собою, с величайшим трудом проникает в содержательный круг филармонического концертного выступления. И проникнув, не закрепляется в нём, поскольку само такое проникновение возникает лишь с помощью большого мастера. А потому — очевидная редкость. Сыграть новейшую музыку могут многие. Но только таким, как Глен Гульд или Марк-Андре Амлен, под силу инкрустировать её в устоявшийся репертуарный круг филармонического фортепианного вечера.

Итак, академический *Klavierabend* — это своеобразный синоним определённого репертуарного круга. Но круг этот кажется всеобъемлющим, ибо соответствует тому, что принято называть классическим наследием. Фортепианная составляющая классического наследия несёт в себе отблеск высшего аристократизма. Само же понятие «классическое наследие» сродни понятию расширяющейся вселенной. И каждый артист, посвятивший себя тончайшей и сложнейшей практике *Klavierabend'a*, должен стремиться не только к исчерпанию безусловного репертуарного ресурса, поиску неожиданного в круге ожиданий, но и к расширению этого круга. В этом определённая аристократичность позиции большого мастера, выраженная в разомкнутом взгляде, позиция миссионера. Далеко не каждый из тех, кто достиг вершин «интонационного созидания», способен выступить таким миссионером. После безвременного ухода из жизни Скрябина Рахманинов два года играл почти исключительно его сочинения. Вот пример «ощущения миссии», воздействия волей на потенциальное, но пока ещё никому неизвестное время жизни творений, только что возникших. Как мы нуждаемся в подобном аристократическом любопытстве сегодня! Слишком часто слышен голос критики, обличающей рутинность афиш. И это в ситуации, когда столько забыто, потеряно, обойдено вниманием. Вы скажете: есть пианисты (и вообще исполнители), которые посвящают свои усилия именно этому. Действительно есть. Хвала им! Но недоступна им филармоническая эстрада. И только те, кто является носителем идеи *Klavierabend'a* в высшем её выражении, способны раздвинуть представление о вселенной, именуемой «классическим наследием».

С Новым годом!

*Редакция журнала
«Piano Форум»
желает вам в новом
году вдохновения,
радостных открытий,
чудесных музыкальных
встреч и впечатлений!*

piano
ФОРУМ





**Продажа и техническое обслуживание роялей
и пианино ведущих мировых производителей**


C. BECHSTEIN

W. HOFFMANN


STEINWAY & SONS.

SAMICK

YAMAHA


PETROF
PIANOS SINCE 1864


1849
SEILER

Steingraeber & Söhne

Bösendorfer

AUGUST FÖRSTER

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