

# piano ЮРИЙ

№ 1 (17), 2014

Ежеквартальный журнал:  
всё о мире фортепиано

12+

**Владимир ОВЧИННИКОВ:**  
**«Мы постоянно занимаемся фокусами:  
пытаемся петь на ударном инструменте».**



**Александр  
МАРКОВИЧ:**

«Сегодня рынок  
формируют  
дирижёры и  
интенданты  
оркестров».



**Фестиваль памяти  
Эмиля ГИЛЕЛЬСА:**

эксклюзивный  
репортаж из  
Фрайбурга



**Александр  
ЧАЙКОВСКИЙ**

Вторая соната  
для фортепиано:  
интеллектуалам  
и романтикам



# Хибла Герзмава сопрано

Национальный филармонический оркестр России  
дирижер **ВЛАДИМИР СПИВАКОВ**  
**АРСЕН СОГОМОНЯН**, баритон

**CD & DVD**

Заказ по телефону:  
+7 (495) 988 8468  
[www.melody.su](http://www.melody.su)

**№1 (17), 2014**

Ежеквартальный журнал:  
всё о мире фортепиано

**Издатель:**

ООО «Международная  
музыкально-техническая компания»

**Главный редактор**  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

**Директор**  
Марина БРОКАНОВА

**Дизайн и вёрстка**  
Александр АРЬКОВ

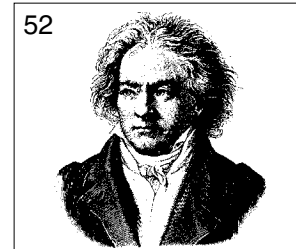
**Адрес  
для корреспонденции:**  
125009 Москва, ул. Тверская, д. 7, а/я 87.  
Тел.: (495) 507 9281

**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 3.000 экз.



## СОДЕРЖАНИЕ

XXI век: судьба классического наследия.....	2
<b>ПЕРСОНА</b>	
Владимир Овчинников.....	8
Александр Маркович .....	30
<b>КОНЦЕРТ</b>	
Валерий Кулешов .....	36
Михаил Лидский.....	39
Андрей Диев.....	42
<b>ФЕСТИВАЛЬ</b>	
Фестиваль памяти Эмиля Гилельса во Фрайбурге.....	20
<b>РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ</b>	
Вторая соната Александра Чайковского .....	46
<b>ЭССЕ</b>	
«Русское» слово Бетховена .....	52
<b>МАСТЕР</b>	
Семинар Ассоциации фортепианных мастеров России.....	60
Об истоках профессии «настройщик фортепиано» .....	64
<b>КНИГИ</b> .....	70
<b>CD</b> .....	74
<b>КОНКУРСЫ</b> .....	78





## XXI ВЕК:

# СУДЬБА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

**Т**ема классического наследия и его судьбы — первейшая в стремительно меняющихся условиях существования современного человечества. Взгляд на эту проблему из дня сегодняшнего позволяет приблизиться к осознанию новых черт ментальности и «цеховых» представителей искусства, и современного общества в целом. Проблема наследия теснейшим образом скоординирована с процессом культурной глобализации, с вопросами исторической общественной памяти и вообще — с проблемой организации культурного пространства.

Но, прежде всего, задумаемся над тем, что есть судьба. По отношению к личности — это осознанная категория, в сердцевине которой — сплетение характера, воли, общественных коллизий, случайности, словом, — сплетение жизни и смерти. Но если мы говорим о судьбе чего-то надличного, сверхличного, о судьбе некоего планетарно-общественного достояния, отмеченного знаком бессмертия, обсуждение подобной категории должно опираться на иные основания. Мне близка мысль Б. Дизраэли — «мы создаём своё богатство и называем



это судьбой», поскольку ключевым словом здесь оказывается местоимение «мы», приложимое к понятию и образу накоплений художественных ценностей общечеловеческой значимости. Ибо в процесс этот равно вовлечены и творцы, и те, кто внимает искусству. В контексте подобной мысли само понятие «классическое наследие» — уже «знак судьбы». Но предметное обсуждение функций, места и роли классического наследия в нашей стране и в современном планетарном сообществе подразумевает апелляцию к трём временным параметрам — к прошлому, к настоящему и, главное, — к будущему, которое может быть предвидено на основе предпосылок настоящего. В этом кардинальное отличие от гаданий и пророчеств по поводу персональных людских судеб, развёрнутых в текущем настоящем. Осознание в настоящем времени судьбы созданного многими и уже испытанного в истории приоткрывает будущее (*по крайней мере, полувекое*), которое видится нам не предположительно, а достаточно рельефно. Тем более, что речь идёт об искусстве звуков — субстанции нематериальной, не осязаемой, но чисто духовной в конечном овеществлении, т. е. не подверженной воздействию непредвиденных катаклизмов.

Что означает для нас само понятие «музыкальное наследие»? Определимо ли оно в виде некоего «кристалла»? Ощутим ли для нас чёткий контур этого понятия? Очевидно не столько его осознание, сколько его ощущение. Оно более в глубине нашей «теоретической интуиции», нежели на поверхности сознания. Очевидно, прежде всего, музыкальное наследие для нас, сегодняшних людей, — синоним культуры, не оставленной Духом. Мне видится культурное наследие в виде некоего гигантского музея под сводами концертных залов и храмов мира. Все эти своды — планетарный музей музыкального искусства, в стенах которого вечной жизнью живёт созданное в веках. Да и сами своды принадлежат классическому наследию.

Но это метафора. Классическое наследие сегодня воспринимается иначе, чем оно воспринималось, по крайней мере, в столетии XIX-м. Сегодня мы принимаем важный тезис: искусство не имеет прогресса. Оно имеет только накопление качеств. Прогресс в значении деактуализации новым старому к искусству не приложим. Осознание невозможности деактуализации прошлого безгранично расширяет для нас понятие современного искусства. Киевский распев XII века, ренессансная полифония и музыка, создаваемая сегодня в высших и самых

пронзительных образцах её, ещё не ставшая «классикой», для нас равно актуальны. Таким образом, классическое наследие — это наследие современное.

Сегодня классическое наследие воспринимается как расширяющаяся вселенная. Оно не разведано полностью в глубинах истории. Мы и сегодня открываем новые значения и величины. Общественная память то убирает с авансцены внимания конкретные явления искусства, то остро их актуализирует, отчего воображаемый объём наследия предстаёт в виде некоей пульсирующей среды. Социальная память определяет векторы востребованности. Она различна в разных странах и в разные эпохи. И это тоже «пульсирующая» данность. С другой стороны, классическое наследие — это вечно пополняющийся фонд. Назовём его золотым фондом художественной мысли. Верхняя планка классического наследия — там, где оно соприкасается с современным творчеством, с новым, не до конца распознанным. Там возникает некое таинственное поле напряжения, зарождается процесс селекции. Мы не знаем доподлинно, каким образом новое, возникшее только что, становится (*или не становится*) частью классического наследия. Ибо мы не имеем чёткого ответа на вопрос, что есть наследие: собрание шедевров или совокупность стилей?

Мне кажется, мы представляем классическое наследие, прежде всего, как собрание шедевров. Шедевры, условно говоря, тянут за собой стили, ибо воздействуют пронзительно сильно, и когда мы слышим незнакомую музыку, несущую в себе отсвет шедевра, мы относимся к ней с величайшим уважением, как к части классического наследия, и чувство это предопределено значимостью знакомого нам шедевра.

Социальная функция наследия в разных странах и в разные эпохи проявлялась по-разному. Здесь мне опять приходится обратиться к проблеме общественной памяти. Исторический опыт XX века показывает, что общественную память можно регулировать. Тоталитарные режимы первой половины столетия создали на европейском пространстве фантастического уровня прецеденты отсечения целых сегментов общественной памяти, воспитывали нежелание помнить и активизировать память. Следовало многое забыть во имя самосохранения. Так рождалась инерция «пассивной памяти», отразившаяся и на отношении к классическому наследию. Приведу лишь один пример. В 1947 г. в СССР вернулся Андрей Волконский — блестяще одарённый, разносторонний музыкант, по-

лучивший во Франции начальное музыкальное образование и тот объём представлений о классическом наследии, который соответствовал европейской ментальности. В СССР он столкнулся с удивившим его беспамятством. Воспитанная исключительно на классическо-романтическом репертуаре публика была полностью отключена от какого-либо представления о музыке средневековья, ренессанса, барокко (расположенной за пределами И. С. Баха), старорусской певческой культуре. Волконский понял: активация памяти — важнейшая задача. Он создал ансамбль «Мадригал», который очень скоро стал знаменитым. А сегодня главный московский филармонический зал смело объявляет удивительную программу, в которой задействованы самые авторитетные хоровые коллективы Московской Патриархии, понимая, что зал будет полон. И звучат в концертах северо-русские распевы XVI–XVII веков, редкие партесные образцы, словом, то, к чему Волконский только подступался. Так мы продвигаемся вглубь. Но так же мы разведываем имена забытые, затёртые советской историей. Они всплывают на волне оживающей памяти, и многое из созданного этими «изгоями времени» сегодня вводят в пантеон классического наследия. И это не только образцы попанного русского музыкального авангарда 20-х годов, которые уже заняли свою репертуарную нишу. Это также образцы так называемого «нового академизма», таящие в себе очевидные ценности и ждущие «своего часа».

Итак, классическое наследие — «расширяющаяся вселенная» одухотворённой Культуры и одновременно — собрание ценностей, очевидно принадлежащих интеллектуальной элите общества. А что же массы? Для них существует масс-культура — явление, постепенно формировавшееся в XX столетии, достигшее планетарного всепроникновения к рубежу веков и в настоящее время ставшее главным объектом устремления («развлекающим кормом») огромных масс современного человечества. Именно в лоне масс-культуры рождается «искусство, принадлежащее народу».

Обсуждая функции классического наследия в современном мире, придётся снова напомнить о релятивном взгляде на понятия «цивилизация» и «культура». Понятия эти были разведены, как известно, в начале XX столетия, но накопление предпосылок началось ещё в веке XIX-м, во времена господства собственно Культуры. Одно из первых свидетельств безудержной тяги к масс-развлечениям — приезд Й. Штрауса-сына в американский Бостон

в 1872 году, когда композитору пришлось выступить на площади, управляя оркестром в тысячу музыкантов.

Культура — понятие необычайно широкое, почти всеохватное. Можно говорить о культуре труда, о культуре быта, производства, об агрокультуре и пр. Есть виды человеческой деятельности, прислонённые к материальной сущности мира. Их много. Но есть вид деятельности человека, не приносящий непосредственно к материальным основаниям. Это искусство. Оно воплощает Дух. Именно искусство почитается первым репрезентантом культуры и фактически мыслится в значении её синонима. Два противонаправленных стремления, присущие сознанию и чувствованиям каждого человека, определяют в конечном итоге образ общественной ментальности и образ эпохи. Соотношение рационального и иррационального, прагматичного и подсознательного суть соотношение разных стремлений в каждом человеке. Реальная результативность диалектики этих стремлений необычайно сложна. Предрекаемого заката культуры не произошло ни в планетарном масштабе, ни на пространстве Европы. Но случился, если можно так выразиться, культурный прорыв цивилизации. Последняя, условно говоря, начала создавать свои культуры. Сначала возникает некая эрзац-культура тоталитарных режимов (о чём говорилось выше). Но параллельно, в том же историческом времени и дальше, за его пределами, прорастает, ширится и, наконец, достигает планетарных масштабов явление, названное масс-культурой. И если эрзац-культуры тоталитарных режимов осложнялись компенсаторной функцией, исторически вытекающей из природы сопротивляющейся культуры, то масс-культура не несёт в себе сопротивленческого начала. Это не значит, что она монолитна. Она едина, прежде всего, объединяющим базовым фундаментом индустрии развлечений.

Конечно, всякий радикализм в обозначении различий — прежде всего, схема. И между масс-культурой и Культурой с большой буквы — той, которая не оставлена Духом, — есть какое-то динамическое соприкосновение и взаимодействие. Но господство масс-культуры совершенно отчётливо формулирует постулат о том, что большое искусство высокой традиции не принадлежит народу как массе. Оно принадлежит меньшинству. Увы, мы вынуждены с этим согласиться. Это первый и важнейший вопрос о судьбе классического наследия сегодня. А ведь именно наследие ассоциируется в нашем созна-



Musikverein, Вена

нии с Культурой, отразившей духовность. Так что же, Культура уходит в тень? Конечно, нет. Ибо меньшинство всегда определяло весь круг ментальности и самые главные векторы эволюции общественного сознания. Кроме того, меньшинство — это тоже расширяющаяся вселенная. Пульсирующая в объёме масса. В этом плане жизнь классического наследия представляется вечной, учитывая «спиральный» ход исторических эволюций.

Вторая пара отношений, которую следует рассмотреть, — это классическое наследие и авангард. Авангард бежит от реальности. Он бежит от реального объекта и от реальности чувства. Авангард — осознанное распыление плоти мира. «Потерянный образ», который нельзя изобразить. Авангард — следствие эсхатологичности сознания, столь мощно проросшего именно в XX столетии и захватившего мир. Авангард в плену апофатичности, он имеет своё отношение к религиозному фактору. Непредставимость Бога и мира, сотворённого им, — в основе авангардного мышления. Авангард — это таинственное слияние креации и деструкции. Креативность, которая увенчивается предложением новых творческих концептов, связана с полной деструкцией традиции

и сломом её. Это антиномичная бинарность — одно из свойств авангарда. Авангард, несомненно, принадлежит культуре. Вопрос в том, как он может быть соотнесён с понятием классического наследия.

Насколько же авангард может войти в классическое наследие? Он может войти опосредованно и уже вошёл в него. Дело в том, что без авангарда невозможно представить явление модернизма, которое отличается от понятия «авангард» по одному, но основополагающему признаку. Если авангард покусается на сам статус искусства, то модернизм покусается на методы письма, предлагая новые музыкально-грамматические формы в сочетании с множеством сохраняемых компонентов мышления. Авангард — это более глубокая, радикальная форма преобразования искусства. Модернизм допускает соединение разнородного, которое может подняться над вульгарной эклектикой. Авангард предлагает герметичность креативных вбросов. Модернизм открыт и к движению в глубь веков, и в современность. Мы говорим — модернизм, авангард, постмодернизм. Явления последнего могут сближаться с авангардом (вплоть до иллюзии слияния), но могут склоняться к эстетике собственно модернизма



(вплоть до иллюзии совмещения с традиционным мышлением).

Из отношения «классическое наследие — модернизм» рождается огромное явление, которое условно можно назвать «новым академизмом». К примеру, трудно представить себе Прокофьева — классического представителя нового академизма — без воздействия на него авангардных явлений первой волны. Да и сам он — один из центральных участников именно авангардного движения как такового на определённом этапе своего творчества. Авангард оставил огненный след в истории становления тех явлений искусства, которые сегодня признаны нами в значении классического наследия. Да и сами представители «авангардной музыки» первой половины минувшего века причислены нами к классикам. Безо всякого напряжения мы вводим сегодня в «классический пантеон» Шёнберга, Берга, Веберна, Кшенека. Даже опусы Штокхаузена, возникшие в середине столетия и позже, воспринимаются нами как пришедшие из исторического прошлого. Т.е. как некая классика. В этом явлении сокрыта ещё одна грань понимания того, что есть «классическое наследие». Удревлённость явления и его «знаковая» сущность. Говорим же мы «классика жанра», относя это определение, допустим, к салонной музыке и репертуару для домашнего музицирования рубежа XIX–XX столетий. Хотя весь слой этой музыки невозможно прислонить к понятию «мировая классика». Но в блоке явлений под более широким титулом «классическое наследие» у него есть своё место.

Ещё одно отношение. Это классическое наследие и фольклор. Является ли сам фольклор классическим наследием или это нечто иное? Похоже, что фольклор следует признать частью классического наследия. И не только потому, что он лежит в основании гигантского числа всякого рода художественных шедевров разных эпох и народов. Но ещё и потому, что сегодня фольклор стремительно «музеезируется». Он перестаёт выполнять великую функцию художественного самообслуживания народа. Фольклор не был искусством, которое «принадлежало народу». Он был искусством самого народа. Одним из самых зловещих (и неизбежных!) последствий тотального всепроникновения масс-культуры (в нашем случае — «попсовой» коммерциализации пространства людей) стало исчезновение функции фольклора как народного художественного самообслуживания.

Сегодня фольклор предстаёт перед нами именно как часть классического наследия, во-

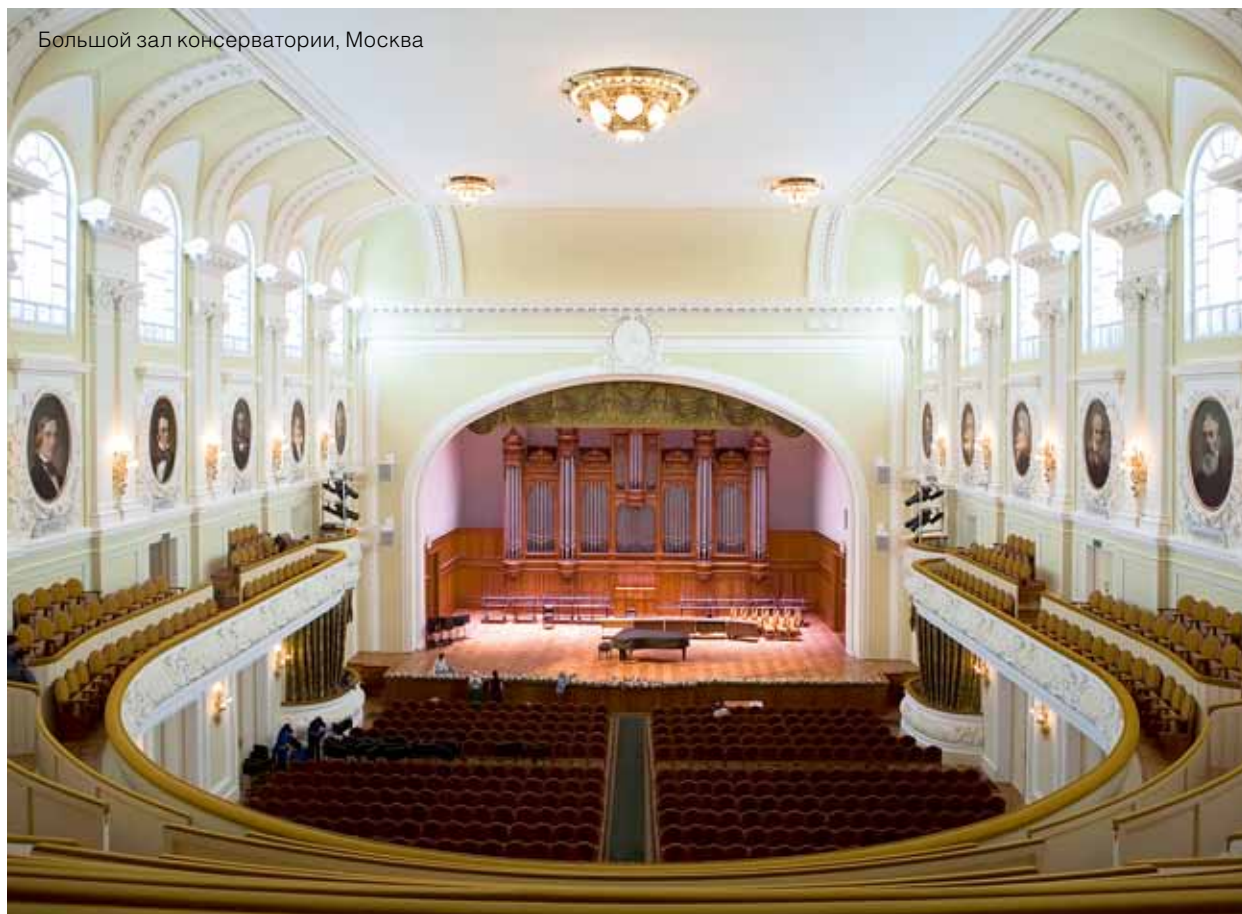
площённого в музейных коллекциях. Его колоссальные богатства, накопленные на разных континентах, сами по себе являются величайшим музеем человечества. Не случайно в Берлинском антропологическом музее развёрнута широчайшая экспозиция (по континентам) музыкально-фольклорных ценностей, поданных в звуко- и видеозаписях. Исчезая из практики, фольклор остаётся как сокровенная память, ушедшая в толщу классического наследия. Столкновение этно-индивидуального и глобально-универсального решается в пользу последнего.

Наконец, отношение классического наследия и глобализации. Это огромная проблема, и я лишь обозначаю её. Культурная глобализация — важнейшая составляющая целостного процесса. Классическое наследие — один из инструментов культурной глобализации. В историческом плане — не менее важный, чем распространение стереотипов масс-культуры.

Однако именно последнее является главной характеристикой процесса. Стереотипы масс-культуры, проникая на разные континенты, останавливают фольклорный процесс в планетарном масштабе. Т.е. сужают поле классического наследия. И всё же именно оно в центре интенсивного обмена ценностями, проходящего под флагом гегемонии европейских культурных универсалий. Если высокая («генная») культура, сформировавшаяся в Европе, разносит свои универсалии, то масс-культура насаждает стереотипы. Стремительное раздвижение поля действующих европейских культурных универсалий создаёт новые предпосылки и новый масштаб жизни классического наследия, накопленного европейским историко-культурным опытом. Тут скрывается парадокс: цивилизационный процесс приносит с собой предпосылки и требования культурного размыкания (оно неизбежно). Личность уже не исчезает на Востоке. Уже и там совершён поворот к европейскому типу личностного самообнаружения. И хотя возможны остановки на векторе становящейся тенденции, последняя может быть прервана только при условии тотального торможения процесса глобализации. Но процесс этот видится необратимым.

Суть культурного поворота — в поиске соответствия психоэнергетике современного человека. Масс-культура — первый знак нового «культурного соответствия». Авангардное творчество, при всей его противоположности масс-культуре, — второй знак того же «нового соответствия». Авангардные и пост-аван-

Большой зал консерватории, Москва




гардные стремления — также продукт глобалистских устремлений: универсализм методик выводит авангард на метаконтинентальный уровень. Новый продукт европейской континентальной культуры обретает планетарную распространённость. И это тоже может быть трактовано как ответ на требование «нового соответствия». Однако сказанное относится, прежде всего, к творческому процессу уже в межконтинентальном масштабе. Но в том же масштабе реализуются принципы организации концертно-филармонической деятельности, академического (в европейском понимании) музыкального образования. И этот процесс опирается уже исключительно на классическое наследие, копившееся на европейском континенте веками. Сегодня Китай, Япония и Индонезия производят пианино и роялей больше, чем вся Европа и Америка вместе взятые. И количество обучающихся игре на фортепиано в Китае соответствует населению средней европейской страны. И это — новое пространство жизни классического наследия.

Вы скажете: что нам Китай и далёкие острова! В нашем пространстве классическое наследие очевидно теряет «энергетику присутствия». Взять только огромную Москву. Концертные

залы, где экспонируются подлинные музыкальные ценности, сосредоточены в центре агломерации. Уже прилегающие к центру районы (не говоря об окраинах) лишены подобной роскоши. Я скажу: а когда же было иначе? Однако теперь мы живём в век звукозаписи и поразительных коммуникативных возможностей. Конечно, наш радио- и телеэфир полностью в руках шоу-бизнесменов, залит попсовой продукцией. Но в этой всепоглощающей пелене есть «смотровые отверстия», сквозь которые мы в состоянии проникнуть в мир искусства высокой традиции и прежде всего — к тому самому классическому наследию. Я имею в виду наш радиоканал «Орфей» и французский телеканал «Mezzo», имеющий международную трансляцию. Счастье, что они есть. Но предложение создать у нас «музыкально-классический» канал, некий аналог французского «Mezzo», кажется мне совершенно несбыточным. Не тот уровень цивилизации (вот она диалектика!). Будем ждать и расти (не в культурном, а именно в цивилизационном смысле). ■

**Доктор искусствоведения,  
профессор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**

A portrait of Vladimir Ovchinnikov, a middle-aged man with grey hair, wearing a black tuxedo jacket, a white dress shirt, and a black bow tie. He is sitting at a grand piano, with his hands resting on the keys. The background is a warm, wooden interior, likely a concert hall or rehearsal space. The lighting is soft and focused on his face.

Владимир  
ОВЧИННИКОВ:  
«НА СЦЕНЕ ВСЕ МЫ —  
ГОЛЫЕ КОРОЛИ»



Сегодня с его именем связывают будущее нашего музыкального искусства. Народный артист РФ, профессор Владимир Овчинников возглавил Центральную музыкальную школу — знаменитые младшие классы Московской консерватории. Его международная артистическая слава шла впереди этого назначения. Именно артистическое имя его известно на всех континентах. И сегодня он демонстрирует блистательную пианистическую форму, готовность к воплощению программ, охватывающих широчайший объём классического наследия и музыки нового времени, мощно поддержанную его исполнительским талантом.

— **Владимир Павлович, в 2011 Вы возглавили главную музыкальную школу страны. Вы понимали тогда, что фактически начинаете новую жизнь?**

— Честно говоря, нет. Я был убеждён, что предстоит заниматься, прежде всего, творческими аспектами. Смотрите (*подходит к афишам*): только за последние два года в рамках наших сезонов в школе выступали Питер Динохоу, Пауль Бадура-Шкода, Дмитрий Хворостовский, Владимир Фельцман. Вот мастер-класс Дмитрия Алексева, творческая встреча с Евгением Королёвым... Это всё — мои давние связи, мои друзья. Я и думал, что буду заниматься такими проектами. Ничего подобного! Я должен разгрести «авгиевы конюшни». Возможно, если бы я пришёл со своей командой, было бы легче...

Я всю жизнь занимался только музыкой и наслаждался ощущением свободы, отвечал сам за себя. А теперь я должен отвечать за всех: кого-то увольнять, кого-то приглашать, то есть быть стратегом и психологом, заниматься даже хозяйственными делами. Увольнять я научился, но это для меня всегда очень сложно. Не менее сложно пригласить на освободившееся место профессионала, который будет заниматься не собственной карьерой, а работать на благо талантливых детей. Я стараюсь, чтобы каждым участком работы в школе руководил человек, на которого я могу положиться — и с профессиональной, и с человеческой точек зрения. Здесь должны работать деликатные интеллигентные люди, потому что детей в этой школе надо воспитывать в особенных условиях.

— **Вы окончили ЦМШ почти 40 лет назад. У Вас было видение, что следует сохранить из века прошлого, а что привнести?**

— Я пришёл сюда, наивно полагая, что это та же самая школа, в которой я учился. И первое, что мне сказала одна коллега — моя соученица, а ныне — педагог, который со дня окончания школы здесь работает: «Володя, ты попал совсем в другую школу». Постепенно я начал

осознавать, что здесь теперь другая атмосфера, другие отношения, другие понятия. Но я и сейчас наивно полагаю, что лучшие моменты ЦМШ связаны с теми великими педагогами, которые и создали Школу. Вспомним наших «великих бабушек» — Артоболевскую, Кестнер, Бобович... Это ведь были самостоятельные школы, как в консерватории — школы Нейгауза и Игумнова. И пока я здесь, я буду стремиться вернуть лучшие традиции и лучшие моменты той школы, в которой учился и я. Конечно, современная жизнь вносит серьёзные коррективы. В наше время не существовало такого количества конкурсов вообще и детских конкурсов в частности. Сейчас родители приводят сюда своих детей, считая их самыми гениальными (порой отношения между родителями доходят до абсурда: «нет, мой гениальнее!»). Они приходят учиться только музыке, не осознавая, что мы не филармония и не конкурсный отдел бывшего Госконцерта, а образовательное учреждение. Мы должны успеть дать детям огромное количество информации, да ещё в такой форме, чтобы это было «вкусно», чтобы ребёнок мог это с удовольствием «проглотить» и вырасти личностью, а не автоматом, который шикарно гоняет виртуозные пьесы. Когда последнее слышишь, возникает лишь одна мысль: зачем он это делает? Ни уму, ни сердцу, что называется. Конкурсы могут быть и в 20 и в 30 лет. А здесь этого не понимают, причём не только родители, но и многие педагоги. Общеобразовательная часть нашей интегрированного обучения из-за этого «хромает».

— **Может быть, детям просто трудно? Известно ведь, что, по сравнению с концом прошлого века, нагрузки в школах возросли.**

— Да, возросли. Но нельзя в нашей школе изучать только музыкальные предметы. Литература, история — это необходимо! Я даже ратую за математику, может быть, не в таком большом объёме, как требует от нас Министерство образования. Я всё время говорю: «Они должны знать английский, как русский! А они русского



С. А. Д. Артобелевской

не знают...». И не потому, что глупые, а потому, что не всегда ходят на уроки.

— *Не ходят, потому что занимаются только музыкой?*

— В целом, да. Но я свою первую «чистую» пятёрку по специальности в этой школе получил в восьмом классе. Я занимался музыкой, может быть, не так истово, как сейчас требуют от маленьких детей, но зато я развивался нормально, гармонично. А многие мои в высшей степени одарённые соученики после десятого класса вообще ушли из музыки: не выдержали стресса, постоянного прессинга. Они довольно много выступали в концертах, но, мне кажется, это неправильный путь.

— *Вам повезло: Вы учились у Анны Даниловны Артобелевской, это уже залог гармоничного развития.*

— Анна Даниловна была удивительным человеком, человеком уникальной доброты и всеобъемлющей любви, прежде всего, к детям. И дети это чувствовали. Часто бывало, что ребёнок ничего не мог сыграть. Тогда она сажала его к себе на колени, клала его руки на свои и сама играла, располагая к инструменту. Первые шаги в музыке становились для детей по-

нятными и интересными, да и для родителей это были настоящие откровения. Кстати, она всегда заставляла родителей сидеть на уроках, чтобы дома они могли продолжить её дело.

Так вот, А.Д. меня не «вылизывала» перед каждым зачётом-экзаменом, я спокойно учился. Зато она давала другие задания. Например, перед летними каникулами я получал такое количество нот для изучения, что если бы я подготавливал «начисто» десятую часть из них, то был бы уже в то время концертующим исполнителем. Я, конечно, готовил, но не учил наизусть, а просматривал, знакомился, окунался в эту музыку. В конечном итоге это выливалось в очень полезный результат.

У А.Д. была замечательная традиция: невозможно было прийти на урок с трёх до четырёх или с четырёх до пяти. Из-за этого многие от неё уходили, не выдерживали. Прийти в класс следовало минимум на полдня. И не факт, что ты при этом будешь играть. Зато можно было наблюдать, как А.Д. занимается с другими, осваивая таким образом новые программы.

— *Разве сейчас подобной традиции в ЦМШ нет?*

— Частично — есть. Но педагоги сегодня во многом нацелены на то, чтобы дети получа-

С А.А. Наседкиным



11

ли «чистые» пятёрки, а раз «чистые», значит, надо вымуштровывать программу. Конечно, всё это индивидуально. Но объективно — у детей сегодня большие возможности и перспективы, связанные, прежде всего, с огромным количеством концертов. У нас замечательные отношения с консерваторией, в её залах мы проводим шесть отчётных концертов в год: по два в Большом, Малом и Рахманиновском залах. Есть абонемент в Камерном зале Московского международного Дома музыки. Тесное сотрудничество с Музыкальным театром им. Н. Сац. Нас задействует в своих программах Фонд Владимира Спивакова — это потрясающий опыт игры на самых известных сценах не только Москвы, но и России, и зарубежных стран.

В ситуации подобных возможностей хочется детей деликатно, но твёрдо направлять в нужное русло: они не должны чувствовать себя законченными артистами со школьной скамьи. Им необходимо накапливать знания и опыт, чтобы потом по-настоящему раскрыть свой талант.

— *Не происходит ли определённого перелома при поступлении в консерваторию? В школе они все — вундеркинды, а потом — просто студенты, которые ещё должны себя показать.*

— Не думаю... Если у них «ломка» и происходит, то здесь, в школе, на уровне конкурсов или серьёзных выступлений. В консерватории учиться легче, ибо многое накоплено. Мы выпускаем настоящих профессионалов. Кроме того, в старших классах за нашими учениками уже следят профессора консерватории. Мы ведь «при консерватории» не номинально, мы ориентируемся на её профессоров, у нас все совместители — профессора Московской консерватории. Они приходят на зачёты и экзамены, работают в комиссиях на выпускных испытаниях. Так что переход в консерваторию проходит довольно безболезненно.

— *Вы сами учились в ЦМШ у педагога опытного, в возрасте, а в консерваторию поступили к педагогу молодому — Алексею Аркадьевичу Наседкину тогда было 34 года. Почему?*

— Всё очень просто, мудро и естественно, как всегда у Анны Даниловны. В этой связи можно рассказывать о ней бесконечно, потому что даже среди соцветия интереснейших педагогов в школе она была очень необычной. Её необычность заключалась, в частности, в том, что она не относилась чересчур ревностно к своим талантливым детям. Например, в старших классах





она меня показывала всем своим бывшим ученикам. Тогда я не понимал важности этих показов, но они были для меня необходимыми. А.Д. иногда могла обронить: «Когда ты станешь артистом...». И я подсознательно понимал, что это моя дорога. И когда я артистом стал, то не испытал удивления. Ведь я учился в школе, занимался музыкой — для чего? Чтобы стать артистом.

Так вот, я перезанимался со всеми известными выпускниками её класса: с Георгием Хереско (который учился у Наседкина; с ним я прошёл Первый концерт и Мефисто-вальс Листа), с Алексеем Любимовым (Первый концерт Прокофьева), с Евгением Королёвым (Третий концерт Бартока). Совершенно разные пианисты, каждый из них открывал для меня новый мир. Познакомился я и с Алексеем Наседкиным. Он занимался со мной в девятом классе перед первым моим выступлением в Малом зале консерватории и согласился взять в свой класс.

Но, правда, с Наседкиным связано ещё одна важная история, которую придётся рассказывать с самого начала. Дело в том, что в детстве, ещё в Белебее — так рассказывали родители — меня невозможно было оторвать от пианино. Что-то меня постоянно тянуло к этому инструменту, говорят, я сразу начал играть. Мама забеспокоилась, обратилась к врачам, те посоветовали съездить в Уфу (всё-таки столица Башкирии), а уфимские специалисты, в свою

очередь, направили нас не в медицинское, а музыкальное учреждение: посоветовали съездить в Москву. Сначала мы попали к музыканту и музыкальному издателю А. Руббаху. Очень симпатичный человек, но мне он почему-то не понравился, и я отказался ему играть. Он и рекомендовал обратиться к Анне Даниловне. Повторюсь: она была удивительным человеком. Например, сама находила для нас с мамой квартиру в Москве, когда мы приезжали для занятий с ней. И тут же приглашала на концерт своих питомцев, если таковой случался. Так я в первый раз и услышал Наседкина, мне было лет 5–6. Впечатлили его образ и его звук: удивительно ясный, понятный, членораздельный. Несмотря на свой возраст, я понял, что он играл здорово! И уже тогда захотел у него заниматься.

Алексей Аркадьевич открыл мне потрясающий мир музыки: ощущение стиля, звука, ритма... Он много не говорил на уроках, но много показывал. А это бесконечно дорого и ценно. Его звук — совершенно особенный. К нему можно только стремиться, как к идеалу.

*— По нынешним меркам Вы довольно поздно — в 22 года приняли участие в настоящем международном конкурсе.*

— Да, мой первый конкурс был в Монреале в 1980 году. Страшно сказать: первая поездка за границу — и сразу в Монреаль. Помню, нас встречали две бабульки-волонтерши на роскошных машинах. И, выйдя на стоянку машин, мы их потеряли: в аэропорту стояли тысячи машин. Оказалось, что наши встречающие спустились на другой этаж стоянки, где тоже стояли тысячи машин... В общем, первое впечатление от заграницы было колоссальным.

Помню выход на первый тур. Громадная сцена, мощнейшие софиты. Когда объявили «Владимир Овчинников, СССР», в зале стоял такой ор, который я могу сравнить только с децибелами на трибунах стадиона. Поклонился, сел за рояль. Начал играть Баха, и у меня затряслась левая нога. Она тряслась всю прелюдию и фугу и первую часть сонаты Моцарта. А тишина стояла гробовая, как будто я один в зале. Надо было пройти через это, перебороть: ведь каждый выход на сцену — это в той или иной мере стресс. Надо уметь преодолеть этот стресс и «перевести» его во вдохновение. Но это приходит с опытом, а тогда... Кроме того, я знал, что в жюри сидят легенды, люди, оставившие серьёзный след в истории музыкального исполнительства: Джон Огдон, Гарри Граффман, Лили Краус.

— А кто из Москвы приехал на конкурс вместе с Вами — я имею в виду конкурентов?

— Нас было трое: Борис Петров (ученик Л. Власенко), мой закадычный друг Андрей Диев (ученик Л. Наумова) и я. Был ещё Иво Погорелич, тоже студент Московской консерватории, но он выступал за Югославию. Мы знали, какого уровня этот музыкант, слышали его программу в Москве. Кстати, меня поразило пожелание, которое обратила ко мне Вера Васильевна Горностаева, прослушав нас перед Монреалем. Она сказала: «Вы русский человек, и не стесняйтесь этого, будьте самим собой». Конечно, Погорелич тогда очень интересно играл, но это ярчайший пример того, как музыкальное искусство выворачивают наизнанку, чтобы показать себя. Для меня он долгое время был кумиром, его было интересно слушать. На том конкурсе он получил первую премию. [В. Овчинникову была присуждена вторая премия — прим. ред.]

— Николай Луганский в интервью нашему журналу сказал, что ни один из конкурсов не оказал влияния на его карьеру. Он, как и Вы, — победитель Международного конкур-

са имени Чайковского (вторая премия при неприсуждённой первой). Вы согласны с ним?

— Я понимаю его позицию: не конкурсы и премии дали ему возможность играть по всему миру, а его талант. Я считаю, что благодаря конкурсам закалил свою душу. В то время у меня был и определённый спортивный интерес: сумею, успею ли выучить — я проявлял свои возможности. Что касается Конкурса имени Чайковского, то эта победа мало что дала мне в плане концертов и гастролей. Единственным моим зарубежным вояжем тогда была поездка во Францию по линии Общества дружбы «Франция — СССР». И всё! Поэтому, покатавшись по СССР в течение пяти лет — по красным уголкам, по заводам и фабрикам, я в 1987 году решил играть на конкурсе в Лидсе. Случилось так, мои гастролы в Челябинске проходили в то же время, когда и отбор на британский конкурс.

— Отбор на конкурс в Лидсе проходил в Челябинске?!

— А что такого? Отбор в Монреаль я играл в Тбилиси. В Челябинске — хорошая филармония, зал, рояль... Но там я сыграл совсем

С Екатериной, герцогиней Кентской





С.Е.Ф. Светлановым  
и супругой Эллой

не ту программу, которая требовалась, и поэтому меня пропустили как бы условно. Последним номером. Там играли ещё Саша Штаркман и Боря Березовский. Я успокоился. Решил, что буду готовить к Лидсу (а это был моя последняя конкурсная возможность — по возрасту) абсолютно новую программу, которая включала «Ночной Гаспар» Равеля, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Дон Жуан» Листа, Вторую сонату и Второй концерт Рахманинова. И — поехал на какие-то гастроли, рассчитывая на то, что у меня впереди три летних месяца. И вдруг выяснилось, что в мае нужно играть оркестровый отбор для Лидса. За четыре дня пришлось разбирать и учить наизусть Второй концерт Рахманинова, который я никогда не играл. Каким-то невероятным образом выучил. Отбор проходил в Зале имени Чайковского, филармоническим оркестром дирижировал Валентин Жук. В комиссии сидели Т. Николаева и Л. Власенко: они были приглашены в жюри в Лидс. После того, как я сыграл, Татьяна Петровна сказала: «Я его не повезу. Не хочу, чтобы престиж Конкурса Чайковского, на котором он получил II премию, рухнул окончательно». Её уговорил Наседкин. Помню, он подошёл к Т.П. и сказал: «Танечка (по-моему, он был на ты с ней), я тебе обещаю, что он ответственный человек и всё подготовит». И моим триумфом на конкурсе в Лидсе стал именно Второй концерт Рахманинова с Саймоном Рэттлом в финале.

Удивительно, но после бесконечных гастролей по СССР я ехал в Лидс в полной уверенности, что получу первую премию. Во-первых, у меня не было других вариантов. Во-вторых, другие ребята, например, Боря Березовский, были просто младше, у них не было такого опыта выхода на сцену, спокойствия, знания, что хочется сказать. И, конечно, новая программа включала во мне «драйв». Поэтому удивления при объявлении результатов не было, была огромная радость — настоящая первая премия! А конкурс давал очень много ангажементов, это дорогого стоит. И началась совершенно сумасшедшая жизнь: больше 100 концертов в год в течение нескольких лет. Сейчас бы я такого не выдержал...

**— 90-е годы были не самыми спокойными в нашей стране. Почему Вы не уехали из России?**

— Действительно, возможности были. Когда здесь происходили события 1993 года, я работал в Англии, преподавал в Королевском Северном музыкальном колледже. Потом получил американскую грин-карту, потом японскую [с 2001 В. Овчинников преподавал в Университете Сакуё — прим. ред.]. Но с самого начала работы в Англии я понимал, что всегда буду там чужим. Чтобы ассимилироваться, там надо родиться. И второе: там можно только работать, а вот по-настоящему жить, вдохновляться... Я пришёл к очень простому выводу: если бы я всех своих друзей, всё своё окружение переселил в Антарктиду, я был бы там так же счастлив, как в Москве. За границей понятие дружбы весьма специфическое, а для русского человека это один из самых важных факторов в жизни. Может быть, я это ощущаю особенно: благодаря ЦМШ у меня все друзья со школьной скамьи. И это самое дорогое в жизни: ощущение, что я не один, ведь чувство одиночества, ненужности, наверное, самое страшное. В этом отношении я счастливый человек: у меня очень много друзей, и без них я не мыслю жизни.

**— Вы начинали преподавать в Англии, уже имея педагогический опыт в России?**

— Конечно, я ведь помогал Наседкину, был его ассистентом.

**— Вы ощущали разницу педагогических подходов, Вам пришлось что-то в себе менять, начав преподавать за границей?**

— Менять я ничего не мог, иначе сам бы изменился. Так как я был достаточно молод, мне



На репетиции с Ю.И. Симоновым



15

было в принципе интересно общаться с молодыми. Мне было интересно (тем более, на английском) делиться своим опытом — и концертного исполнения, и системы разучивания новых сочинений. А для студентов я был представителем великой русской пианистической школы: не в смысле пальцев или программ, а в смысле вкуса, стиля, отношения к музыке. Конечно, трудно этому научить, это воспитывается годами, поколениями.

Меня поразила система образования. Всё-таки платная система имеет в себе некоторые изъяны. Помню одного студента, который сначала занимался на скрипке, потом понял, что не получается, и решил перейти на фортепиано. Ты же всё равно платишь, а значит, выбираешь, у кого и чем заниматься. Это показалось мне настолько несерьёзным! Ведь нас воспитывали на постулате, что музыка — это жизнь. Мы осознавали важность того, чем занимались, определённую миссию. В нас воспитывали характер: ведь для того, чтобы выучить даже лёгкое сочинение, надо сесть, потратить время, проявить усердие... Конечно, есть гениальные музыканты, просто посмотрели ноты — и тут же сыграли. У меня по-другому. Я должен был достаточно много сидеть, заниматься. Но, с другой стороны, во время занятий ко мне приходит много всяких мыслей: занятия музыкой у меня активизируют мозговые центры.

— *Вы всегда вдохновлялись чистой музыкой или нужна была некая аура «вокруг» — литература, история?*

— Прежде всего, я ходил на концерты, потому что в московских залах играли великие музыканты. Конечно, огромный импульс может дать изучение биографии композитора. Биография Рахманинова для меня — уникальный пример служения искусству. Читаешь его письма и понимаешь: вот на кого надо равняться. Я даже не говорю о музыкальной части дела, а просто о человеческой. Высшее благородство, ответственность перед собой, перед семьёй, перед родиной — это уникально. Вдохновляет история его жизни, вообще история тех поколений, история России. И мы должны чувствовать себя ответственными за передачу новому поколению этих высоких идеалов. Но не в назидательной форме, а только собственным примером.

— *Кто был таким примером для Вас?*

— Что касается работоспособности и ответственности — Рихтер и Гилельс. Вспомните байки о том, как Рихтер занимался после концертов. Даже если это не соответствовало действительности, эти рассказы производят колоссальное впечатление. Ответственность! Или заниматься музыкой до конца или не заниматься. Конечно, в жизни всё сложнее. Но если нет идеалов, к которым стремишься, то и жить

С Вэнном Клайберном и ректором  
Московской консерватории А.С. Соколовым



не стоит. Кто-то сказал, что если бы не было бога, его следовало бы придумать. Если эти необъяснимые духовные моменты вычеркнуть из нашей жизни, она станет серой, грязной, скучной. Спасибо, что мы занимаемся музыкой! Какие бы у меня ни были проблемы, я сажусь за рояль — и «очищаюсь», как будто бы святой водой омылся.

Знаете, наполнение каждого человека видно в его глазах... Мы смотрим на старые чёрно-белые фотографии даже не очень красивых людей и видим одухотворённые лица. Важно свой сосуд, своё «я», своё тело наполнять не материальным, а духовным началом. Только таким образом мы сможем передать что-то очень важное следующим поколениям. Это трудно, ведь мы все раздраеммы сиюминутными, ненужными страстями. И только через сопротивление, через борьбу с самим собой можно чего-то добиться.

Я был идеалистом до последнего времени. Думал, что приду сюда, в школу, чтобы выйти на новый уровень — детской чистоты, может быть, вернувшись в детство... Упал. Но буду карабкаться и выстраивать работу школы таким образом, чтобы души наших детей наполнялись чем-то очень важным и серьёзным на всю оставшуюся жизнь.

— **Кто, по Вашему мнению, из пианистов поколения 30-летних сможет понести этот «наполненный сосуд» дальше?**

— Я, конечно, редко теперь хожу на концерты. Мне очень симпатичен Вячеслав Грязнов — и как человек, и как музыкант. Он честный и чистый молодой человек. Нельзя не назвать Дениса Мацуева, за которым я волей-неволей на протяжении долгого времени следил. Я его слышал в разных программах и ответственно могу заявить, что он становится всё более интересным музыкантом.

Вообще, надо на концерты ходить. Даже если это концерты неудачные. Я всегда пытаюсь выловить хотя бы одну нотку, которая запомнится, потому что это не сама по себе нотка, а нотка в нужном месте, нужного достоинства и нужного качества. Осмысленная. А если исполнение тебя поднимает до определённой высоты, то тогда в любом возрасте могут сниться сны о том, как ты летаешь. Это очень важно — не погасить, не затереть в себе эти ощущения молодости.

— **Где кончается свобода при общении с сочинением и начинается зона, в которую не надо вторгаться? Иными словами: до какой степени можно интерпретировать, насколько исполнитель может вступить с композитором в процесс сотворчества?**

— Это философский вопрос... Свобода может быть безгранична. Допустим, слушаем того же Иво Погорелича, который в последнее время играет чересчур свободно. Я слышал в Лондоне его исполнение Второго концерта Рахманинова, которое вместо 32 минут



С В. Мулловой  
и А. Диевым

17

длилось 45. На следующий день вышла рецензия «Кошмар в Royal Festival Hall». Это свобода, но насколько она нужна и насколько она меняет смысл сочинения? Здесь всё зависит от того, как исполнитель чувствует рамки этой свободы. В музыке ведь, как известно, всё решает слово «чуть-чуть». Если ты меняешь стереотипы в интерпретации произведения, но это звучит убедительно, мы не говорим — «чересчур свободно». Напротив, говорим — «со своим отношением, видением». Но если так называемая свобода кардинальным образом меняет замысел композитора, то это уже не свобода, а разгильдяйство и отсебятина.

— *Бережное и глубокое отношение к авторскому тексту — это как раз то, что отличает русскую фортепианную школу.*

— Безусловно. Но при этом все великие были настолько разными... Вспомним Юдину и Софроницкого, которые учились у одного и того же педагога. Две полярные звезды! Они создавали правила, законы своей свободы, и эти законы были крепкими, устойчивыми. Ни Юдину, ни Софроницкого нельзя спутать ни с кем другим. Именно их собственные законы, логичные и убедительно выстроенные, производили колоссальное впечатление. Артист ведь в принципе должен производить впечатление, но это должно быть, прежде всего, впечатление от музыки, от её трактовки, произношения. А не самолюбования в музы-

ке. Важно быть внутри чистым и искренним человеком, чтобы расположить к себе музыку, потому что музыка — это искусство, которое максимально отражает человеческую натуру, человеческий гений и человеческое волеизъявление через красоту, через звуки. И волеизъявление (или самовыражение) не может быть неискренним, нечистым, с задней мыслью. Мы же все на сцене, как голые короли. Слушая того или иного исполнителя, можно рассказать о его характере.

Мне кажется, если не знаешь, как сыграть, играй просто искренне. Это снимет половину проблем. Нужно быть честным перед собой, перед композитором, перед музыкой, и тогда вопросы свободы и возникать не будут.

В какой-то момент я обнаружил, что о музыке говорить чрезвычайно трудно. Но если удаётся проговорить свои мысли, то исполнение становится более ясным и понятным. Через слово. Часто ведь, когда играют великие, их исполнение описывают так: «разговаривает, поёт за инструментом». Мы же все время занимаемся фокусами: на ударном инструменте пытаемся петь, разговаривать. И это фокусы не ради фокусов, а ради того, чтобы люди в зале замерли и выдохнули: «Ах!». Я иногда студентов ориентирую на то, что было бы замечательно, если бы после того или иного произведения вообще не аплодировали. А для этого хорошо бы не кланяться, не уходить со сцены, а просто раствориться...





— *Бытует суждение, что педагогика мешает концертному исполнению. Как Вам удаётся совмещать эти два вида деятельности?*

— В начале большого исполнительского пути музыканты долгое время «пуповиной» связаны со своими педагогами. Им просто необходимы контроль и поддержка своих музыкальных «родителей». Огромное количество программ требует и совета, и прослушивания, и просто серьёзных разговоров о жизни и о музыке. И это всё, несмотря на естественное стремление вырваться из учебного гнезда и стать «свободным художником». Объездив весь мир и набравшись большого концертного и жизненного опыта, ты постепенно начинаешь понимать, что этим багажом просто необходимо поделиться с молодыми ребятами. И вот тогда ты сознательно приходишь в педагогику, чтобы помочь молодым музыкантам и сформулировать для себя определённые позиции в музыкальной деятельности: как исполнительской, так и педагогической. Повторюсь, говорить о музыке очень трудно, ведь она начинается там, где заканчивается Слово. Но, преодолевая эти трудности, находя адекватные музыке и исполнению точные и выразительные слова, ты можешь быть с учеником на одной музыкальной волне, до-

стичь взаимопонимания. В идеале было бы хорошо не говорить, а телепатически передавать свои чувства, эмоции, а заодно опыт и умение ученику. Как и концертное исполнительство, так и преподавание несут в себе некое таинство. Как на сцене, так и в аудитории мы являемся проповедниками высокого искусства. Подавляющее большинство московских консерваторских профессоров были также потрясающими исполнителями. Все эти размышления дают мне основания полагать, что педагогика и концертное исполнение — это две стороны одной медали, публичное действие. Хотя я вспоминаю первую встречу с Вэном Клайберном у него дома, когда он пригласил меня на свой фестиваль. Я поинтересовался, почему он не преподаёт. Он растерялся и сказал: «Ну, что Вы! У меня ничего не получится, я не смогу»... А в последнее время, когда я взял на себя огромную ответственность по руководству ЦМШ, концерты, как и преподавание, стали для меня благим и счастливым времяпрепровождением, хобби, отдушиной, и Ваш вопрос для меня на сегодняшний день сам собой отпал. ■

**Беседовала  
Марина БРОКАНОВА**

Министерство культуры Российской Федерации  
Министерство культуры Калужской области  
Журнал «PianoФорум»

Общественный фонд развития культуры и защиты интеллектуальной собственности  
Художественно-просветительская программа «Новое передвижничество»



Калуга, октябрь 2014

## Первый Российский клавирный фестиваль «PIANOFEST XXI»



1 октября

Народный артист РФ  
**Николай  
ЛУГАНСКИЙ**



9 октября

**Анна  
МАЛИКОВА**  
(Германия)



4 октября

**Николай  
ХОЗЯИНОВ**



11 октября

**Николай  
СУК**  
(США)



6 октября

**Лукас  
ГЕНЮШАС**



13 октября

**Йожеф  
ЕРМИНЬ**  
(Украина)



8 октября

**Яша  
НЕМЦОВ**  
(Германия)



15 октября

**Екатерина  
МЕЧЕТИНА**





*Emil Gilels*  
FOUNDATION

# ПОЛЁТ — НОРМАЛЬНЫЙ

Пожалуй, любому артисту известно, что в серии премьерных спектаклей страшней всего второй: уходят мандраж и предельная мобилизация, приходит не всегда оправданная уверенность («сейчас всё пойдёт по накатанной»); как результат, — вылезают недоделки и шероховатости. Второй фестиваль — как вторая премьера: на этом этапе часто отсеиваются конъюнктурные, нежизнеспособные проекты и остаются живые и естественные.

Второй Фестиваль памяти Эмиля Гилельса во Фрайбурге, хотя и поставил несколько частных вопросов, подтвердил главную идею: раз в два года уютный университетский город превращается в одну из столиц фортепианной музыки. Основные параметры те же: за неделю проходят три великолепных клавирабенда, а между ними — образовательные проекты (главным образом, мастер-классы). И всё это в домашней атмосфере Высшей школы музыки Фрайбурга, в которой всё располагает к слиянию профессорско-студенческого «междусобойчика» с интеллигентной публикой. Действующие концертные лица — Кристиан Захариас, Григорий Соколов, Игорь Левит; преподающие — снова Захариас, Дмитрий Башкиров, Роберт Левин. По сравнению с предыдущим фестивалем есть функциональные повторы (Соколов, Башкиров, Левин), но они вызваны самой репутацией артистов и педагогов. И, конечно, на капитанском мостике снова профессор Феликс Готлиб, создатель и глава Фонда Эмиля Гилельса.



**Феликс ГОТЛИБ:**  
**«Я вижу фестиваль  
 в развитии...»**



21

— Многие проекты с течением времени меняются (иногда в нюансах, а бывает, что и кардинально). На первый взгляд, Фестиваль памяти Эмиля Гилельса, задуманный в единстве концертного и образовательного, в базовых вещах не претерпел изменений. Только два года назад фестиваль с такими именами и в таком месте представлялся слегка экстравагантным, а сейчас — привычной чертой культурного ландшафта. И уже ясно, что дальше — не тишина. Но что?

— Маленькая корректура. Задумано всё это было лет 5 назад, осуществлено же в позапрошлом году. И сейчас я вижу фестиваль в развитии. Уже произошли некоторые изменения, добавления. Например, и в этом, и в 2016 году (когда исполнится 100 лет со дня рождения Эмиля Григорьевича Гилельса), помимо концертов и мастер-классов, мы предлагаем лекции или, если угодно, интерактивные занятия, размышления артиста на заданную тему и дискуссию с аудиторией. В этом году Кристиан Захариас рассказал, «почему Шуберт звучит как Шуберт». Акцент был сделан на шубертовской интонации и гармоническом языке. Зал был полон, и публика осталась в восторге. В следующий раз в подобном жанре выступит знаменитый своей фантастической эрудицией Роберт Левин. Для меня очень важно, чтобы хотя бы один артист фести-

валя выступил и в роли педагога: в позапрошлом году это была Лилия Зильберштейн, сейчас — Захариас, а в 2016 — Андраш Шифф.

— Два года назад я спросил Вас о ключевом организационно-финансовом аспекте: как удалось провести в небольшом университетском городе фестиваль с такими именами? К тому же — в городе, не имеющем непосредственного отношения к Гилельсу. Сейчас у проекта уже есть положительная «кредитная история». И так, стало легче или труднее?

— Давайте разделим эти аспекты. Организационная сторона — это команда опытных и заинтересованных людей, и почти все остались с прошлого фестиваля. Что касается финансового аспекта — постепенно становится легче. Так мне кажется. Любое дело, идея должны расти. С самого начала никто не осыплет вас ни розами, ни деньгами. Что касается величины Фрайбурга, должен заметить, что и здесь, и вообще в Германии понятие провинции относительно. Всё рядом. Фрайбургцы посещают концерты в Баден-Бадене (каких-то 100 километров отсюда), французских Кольмаре или Страсбурге, швейцарских Базеле, Цюрихе. Всюду. Гилельс когда-то играл во Фрайбурге. И это имя живо. Мы ощущаем всё большую поддержку, в том числе финансовую.

— *Принципиальным решением было устроить фестиваль именно в Высшей школе музыки, в университетской атмосфере. Ясно, что вас с удовольствием ждали бы и Городской концертный зал, и Городской театр. С чем связан именно такой выбор?*

— Во-первых, очень важна атмосфера, сама публика, её внутренняя готовность. Во-вторых, я уже говорил, что для меня принципиальна направленность фестиваля в будущее, участие в мероприятиях профессоров и студентов Высшей школы музыки. Мастер-классы для них бесплатны, студенты получают пятидесятипроцентную скидку на билеты. В большом двухтрёхтысячном зале люди могут не встретиться даже в фойе. А здесь — «всего» 700 мест, уютная атмосфера и рядом тот пианист, кто играл вчера, и тот, кто завтра даст мастер-класс. Эти встречи и создают атмосферу. И я слышу отзывы людей, подтверждающие правильность идеи. И потом, в Городском концертном зале 1.200 мест, и даже продав все билеты, фестиваль не окупил бы себя. Так что разница в 500 мест погоды не делает.

— *На сайте Фонда Эмиля Гилельса уже опубликована программа фестиваля 2016 года. В ней снова значится клавирабэнд Григория Соколова. Можно ли назвать его символом или талисманом фестиваля и объявить, что пока Григорий Липманович вообще будет играть, он будет играть и во Фрайбурге? Другая сторона вопроса — новые фигуры: насколько радикально будет обновляться состав участников?*

— Никаких искусственных планов я не ставлю. Мне хотелось бы видеть артистов, разделяющих определённые ценности, отношение к искусству. Соколов невероятно близок мне музыкантской направленностью. Ни первый фестиваль, ни юбилейный (в год 100-летия со дня рождения Э.Г.) я без него не представляю. Конечно, может случиться, что когда-нибудь он не приедет. Кстати, на нынешнем фестивале мне хотелось видеть и Евгения Кисина [пианист играл во Фрайбурге в 2012 — здесь и далее прим. ред.], но он уже 2 года назад знал, что не сможет. Но он будет в 2016-м, и на его домашней странице наш концерт уже стоит. На нынешнем фестивале впервые выступал Игорь Левит. Этот молодой пианист растёт, как на дрожжах. Кстати, я пригласил его ещё до того, как он записался на «Sony Classical» и заключил контракт с IMG Artists. Он мне очень интересен, и, надеюсь, в будущем поучаствует в фестивале. Он очень

многосторонний артист — играет и соло, и с оркестрами, и камерную музыку. А о его серьёзности говорит репертуар: в 27 лет блестяще записать пять последних сонат Бетховена — это, знаете ли...

— *Несколько слов о программно-жанровых перспективах фестиваля. Фортепианный дуэт (Марта Аргерих — Лилия Зильберштейн) уже был 2 года назад. Например, есть ли мысли о камерных программах?*

— Один из концертов 2018 года хотелось бы сделать камерным. Ведь Эмиль Григорьевич играл массу камерной музыки, в том числе с сестрой — Елизаветой Гилельс и с её мужем — Леонидом Коганом. Намётки есть, подумаем. Что касается репертуара — каждый привозит, что сейчас играет. Естественно, не хочется повторять сочинения на близком расстоянии. На разных фестивалях — пожалуйста, это даже интересно. Например, ля-минорную сонату Моцарта (KV. 310) в прошлый раз играл Соколов, в этот — Захарияс; Третью сонату Шопена в 2012-м — Кисин, а теперь — Соколов. Услышать этот шедевр в исполнении таких пианистов — колоссальное переживание.

— *Каковы новости Фонда и архива Гилельса?*

— Мы практически переработали сайт, насытив его новыми возможностями. В частности, посетители могут покупать компакт-диски. Кстати, к этому фестивалю вышел CD Эмиля Григорьевича в дуэте с Яковом Заком и Яковом Флиером.

В запасниках у нас множество материалов и документов. Интересным результатом первого гилельсовского фестиваля было обнаружение сведений примерно о 20 концертах Э.Г., о которых раньше не было известно (т. е., они отсутствовали в его концертографии). Люди открыли архивы с программками, вспомнили бисы. Вскоре мы это выложим. Ну, и к 100-летию кое-что прибережём...

— *Объявлено, что в 2016 году выйдет книга о Гилельсе Соломона Волкова. Каков её жанр, как она соотносится с известными трудами Григория Гордона и Елены Федорович?*

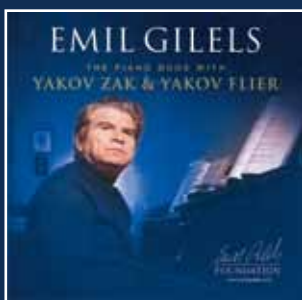
— Это будет эссе. Кстати, если в первой книге Гордона [«Эмиль Гилельс. За гранью мифа». М., 2007] было много биографического материала, то вторая [«Эмиль Гилельс и другие». Екатеринбург, 2010] очень публицистична. Вот книга Федорович [«Неизвестный Гилельс». Екатеринбург, 2012; авторы концертографии —

Д. Рэйно, Ф. Шварц] — достаточно подробная монография. Очень ценю эту работу. Кстати, её сокращённый вариант — и по сей день единственная биография Э.Г. в интернете — доступен на нашем сайте (статья в русской Википедии не считается — там множество глупостей и даже нечистоплотных вещей). Взгляните на годы жизни Э.Г.— они поразительно совпадают с временем существования Советского Союза. Вот этот аспект и собирается исследовать Волков. В этой области он очень силен. К тому же, он всегда был колоссальным поклонником Гилельса.

— Собираетесь ли вы издавать записи с концертов фестивалей (монографии или лучшие фрагменты)?

— Исключено. На каждом фестивале пишется только один концерт. В 2012 году это была программа Аргерих—Зильберштейн, в этом году — Левит, в 2016-м — Шифф. И все права принадлежат артистам. Правда, концерты Соколова тоже записываются для его архива, и он решает, что можно дать. В любом случае, если тот или иной артист пожелает обнародовать запись, у нас только есть только одно право — указать, где и когда она произведена. ■

23



**Эмиль Гилельс в дуэтах с Яковом Заком и Яковом Флиером.**  
Изд. Emil Gilels Foundation, 2014. Ремастеринг: Д. Вольф.

Второй CD, выпущенный Фондом Эмиля Гилельса (первый, с музыкой Фридерика Шопена вышел в 2011), составили Вариации на тему Гайдна, ор. 56b Иоганнеса Брамса, Патетический концерт Ференца Листа, Рондо C-dur, ор.73 Фридерика Шопена, Вторая сюита, ор. 17 Сергея Рахманинова и две из Трёх пьес, ор. 69 Цезаря Кюи. Записи сделаны в 1946–1950.

Практически вся программа (кроме пьес Цезаря Кюи) — плод творчества дуэта Эмиль Гилельс — Яков Зак. Интересно, что многие записи практически одновременно вышли на фирме «Мелодия» и стали частью собрания из 4 CD «Эмиль Гилельс в ансамблях». Однако никаких правовых коллизий здесь нет: по советским правилам, плёнки копировались, и один и тот же концерт (запись) часто существует в нескольких, равно легитимных вариантах.

## МИНУТЫ ШУБЕРТА

**Кристиан ЗАХАРИАС. 24 марта 2014**  
**В. А. Моцарт. Сонаты для клавира a-moll (KV. 310), F-dur (KV. 533/494)**  
**Ф. Шуберт. Соната B-dur, D. 960**

При всём многообразии артистической деятельности Кристиана Захариаса (в любой биографии о нём говорится как о пианисте, музыковед, дирижёре, организаторе фестивалей) именно фортепиано было и остаётся главным его делом. Пианистическое реноме артиста бесспорно и подтверждено многочисленными премиями (ECHO Classic, «Золотой диапазон», «Шок», «Исполнитель года» по версии MIDEM и т.д.). В 2013 году он стал первым немецким пианистом за 30 лет, выступившим в Карнеги-холле. Главной «специализацией» Захариаса признана музыка Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта.



В этом смысле концерт во Фрайбурге был показательным: в программу вошли «послания городу и миру».



Моцарт в трактовке Захариаса по-своему прекрасен; все исполнительские идеи доведены до конца; великолепной кристалльностью и чистотой отмечены как темы, так и пассажи. Дальнейший рассказ, пожалуй, напомнит некоторые литературные сочинения «открытой архитектуры», с несколькими финалами по желанию заказчика. Если вы не готовы к сонате ля минор (KV. 310), в которой ничто не напомнит вам о драматизме *Sturm und Drang* («Буря и натиск»), к монологу Гамлета, прочитанному шёпотом; если в этой музыке вы почувствуете Патетическую или Семнадцатую сонаты Бетховена, — значит, Кристиан Захариас — герой не вашего романа. Но если означенная моцартовская соната — вещь в себе, прекрасное мгновение эпохи, то в исполнении немецкого пианиста она сразит вас наповал. И вы оцените удивительные превращения *Скарлатти* в Гуммеля, нюансы *piano* и бережливость, с которой Захариас будто рассматривает и просеивает на ладони крупички золотого песка.

Но если сонаты Моцарта представляли для меня скорее «естественно-научный» интерес, шедевр Шуберта подарил минуты наслаждения. Именно минуты: несмотря на всю необъятность четырёхчастного опуса, он промелькнул, как мгновение. С первой темы и до самого конца Соната си-бемоль мажор (D. 960) и в звуке, и в форме стала воплощённым единством противоположностей — тепла и холода, близости, интимности — и отстранённости. Едва появившись и представившись, каждый новый «персонаж» с достоинством занимал своё место, и, как в театре, для каждого у Захариаса находился свой свет. Финальный элемент гармонии — тишайший зал *Hochschule*: как говорится, дышали и то через раз. ■

## ПРОСТО СОКОЛОВ. ЧАСТЬ 2

**Григорий СОКОЛОВ. 27 марта 2014.  
Ф. Шопен. Соната № 3 h-moll, op. 51  
Десять мазурок**

**В**осторженные отзывы о шопеновской программе Григория Соколова слышны с января 2014, когда он стал её играть. И они абсолютно оправданны. Соколов снова оперирует смыслами, а затем уже звуками; его всеохватный пианизм оказывается «всего лишь» средством, отправной точкой бесконечного движения в глубину.



Главная идеей Третьей сонаты Шопена у Соколова стал контраст-сопоставление звуковых образов ноктюрна и траурного марша. Траурность слышалась даже там, где ей, казалось бы, нет места — в нарочито метричной (в первом проведении) побочной партии первой части. Момент схождения — в медленной части: бытие между адом и раем, землёй и небом одновременно завораживало и пугало. Соната в целом у пианиста вышла отчётливо нарративной: главные темы первой и четвёртой частей (финала) излагались немного в *slow motion* (замедленном движении); повествование на мгновение отделил шелест скерцо. В некоторых местах Соколов намекнул на свою любимую музыку послешопеновского времени: так, в среднем разделе скерцо обнаружились зерна Прелюдии, хорала и фуги Сезара Франка.

Мазурочное отделение было решено, как «драма жизни» (Борис Асафьев); пианист до предела обострил контраст «концертных» и «интимных» мазурок. Первые игрались предельно риторично, ритмически акцентированно. Знаменитая мазурка *Des-dur*, op. 30 № 3, из-за этого приобрела полонезные черты. Мазурки «не для танцев» иногда уходили в тишину почти за гранью слышимого. Финал программы — два прощания: в мазурке *cis-moll*, op. 50 № 3 свет гаснет вокруг, а в «предсмертной» мазурке *f-moll*, op. 68 № 4 — и в самом человеке.

Как обычно, было и «третье отделение» из 6 номеров, и в нём царил Шуберт. Подряд были исполнены три из четырёх экспромтов, op. 90 (*Es-dur*, *Ges-dur*, *As-dur*), вторая из «Трёх пьес для клавира» (D. 946). А затем — ещё одна мазурка Шопе-

на g-moll (op. 67 № 2) и ми-минорный Вальс Александра Грибоедова. «Какой прекрасный лендлер Шуберта!» — воскликнул пожилой немецкоговорящий слушатель. Нет, это был не лендлер! Но звуковая аура, созданная пианистом, и весь контекст концерта превратили пьесу для детских музыкальных школ в маленький шедевр, под которым, уверен, подписался бы F. Sch. ■

## ФЛЮИДЫ БЛАГОРОДСТВА

**Игорь ЛЕВИТ. 29 марта 2014**  
**Л. Бетховен. Сонаты Es-dur op. 109,**  
**As-dur op. 110, c-moll op. 111**

**В** карьере 27-летнего уроженца Горького (так в 1987 году ещё назывался Нижний Новгород) Игоря Левита, приехавшего с семьёй в Германию в 8 лет, пожалуй, ключевую роль сыграли два международных конкурса и один компакт-диск. В 2004 он выиграл Международный конкурс в Хамаматсу, годом позже стал вторым на Международном конкурсе имени Артура Рубинштейна в Тель-Авиве, завоевав впридачу «букет» призов («зрительских симпатий», «за лучшее исполнение камерной музыки»). В августе 2013 на лейбле «Sony Classical» вышел двойной CD пяти последних сонат Бетховена в исполнении Игоря Левита. Лейтмотив откликов прессы вполне отражает фрагмент рецензии обозревателя знаменитого журнала «The New Yorker» Алекса Росса: «Спустя несколько минут я был ошеломлён. В этой игре есть техническое совершенство, обаяние тона, интеллектуальный драйв и качество, которое немцы определяют как *Innigkeit* (сердечность, проникновенность) и которое так трудно выразить словами».

За некоторыми исключениями, соглашусь с американским коллегой. В кричащем мире современного пианизма Левит выделяется камерностью, вниманием к нюансам и «старомодностью» в лучшем смысле слова. О ней мечтают те,



кто ещё не забыл артистов, не спешивших на поезд или самолёт, чтобы на завтра сыграть сотый концерт в сезоне.

Пожалуй, Игорь Левит более всего может быть назван пианистом *piano* и *mezzo-piano*. В драматических кульминациях его звуку иногда не хватает масштабности и объёмности. Но тихие места просто поражают: Ариетта Тридцать второй сонаты уносилась в небесные сферы, с которыми в этом (и не только) сочинении, несомненно, разговаривал Бетховен. Ещё одна великолепная черта пианизма Левита — детальное слышание музыкальной ткани, особенно в полифонии: образцом могла бы служить идеально выстроенная рассредоточенная fuga из Тридцать первой сонаты.

Игра Левита ещё не свободна от преувеличений, не совсем оправданных звуковых резкостей; так бывает, когда выразительный музыкант стремится к ещё большей выразительности. Но эти минусы искупаются флюидами благородства и красоты, идущими от замечательного артиста. ■

На сайте Фонда Эмиля Гилельса уже опубликована программа фестиваля 2016 года. Играют Григорий Соколов, Евгений Кисин; играет и преподаёт Андраш Шифф; преподаёт и читает лекцию Роберт Левин; преподаёт Лилия Зильберштейн. Ну и, конечно, приезжает award-winning author (дословно: «автор, выигрывающий награды») Соломон Волков. Описав круг, Третий фестиваль памяти Гилельса вернётся практически к «шорт-листу» участников Первого. В нынешнюю пору фестиваля повторяемость имён, безусловно, не мешает его нормальному полёту. В отдалённом будущем, возможно, и понадобится более отчётливая ротация кадров, но искусственно ускорять её вряд ли стоит. Итак, запишем: Фрайбург, март — там же, тогда же. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**



## Михаил НАМИРОВСКИЙ — лауреат Немецкой фортепианной премии-2014

Немецкая фортепианная премия («Deutscher Pianistenpreis») учреждена в 2011 году Международным форумом пианистов во Франкфурте (International Piano Forum Frankfurt). Номинантами могут стать молодые пианисты, уже получившие международную известность. Лауреатами прошлых лет были Амир Тебенихин, Лукас Генюшас и Дмитрий Левкович.

Для рассмотрения жюри предоставляется 45 минутный DVD. По итогам предварительного прослушивания во Франкфурт на три дня приглашаются шесть пианистов. В первый день

каждый из них представляет 45–50 минутную свободную программу и проводит репетицию со струнным трио или квинтетом; во второй день исполняются фортепианные квартеты или квинтеты (в 2014 — Квинтет Es-dur op. 44 Шумана, Квинтет f-moll op. 34 Брамса или Квартет c-moll op. 13 Р. Штрауса); наконец, в заключительном соло-марафоне пианисты представляют 20-минутные программы. Этот последний концерт и торжественная церемония награждения проходят в Alte Oper. **Победитель получает 20.000 евро**, а также помощь в организации гастролей и записи CD с международной дистрибуцией.

Судейская коллегия 2014 состояла из 17 человек. В жюри работали главный дирижер оркестра «Sinfonia Rotterdam» Конрад ван Альфен, ведущий менеджер агентства «Askonas Holt» Гаэтан Ле Дивелец, художественный руководитель и главный дирижер Тбилисского театра оперы и балета Георгий Жордания, профессор Университета Арканзаса Юрий Маргулис, профессор Лондонского Королевского музыкального колледжа Норма Фишер, главный дирижер Тайландского Филармонического оркестра Гудни Эмильсон, профессора высших музыкальных школ Ганновера, Дюссельдорфа, Мюнхена, Нюрнберга, Франкфурта.

М. Намировский родился в 1981 году в Москве, обучался в Школе имени Гнесиных, затем продолжил образование в Консерватории им. Рубина в Хайфе, Манхэттенской Высшей школе музыки и Мюнхенской Musikhochschule. Среди его педагогов — Соломон Миковский и Элисо Вирсаладзе. В настоящее время Михаил заканчивает обучение в Консерватории Новой Англии в Бостоне (класс Хун-Кван Чена). Он — лауреат нескольких международных конкурсов, в том числе, в Сендае (Япония) и Мадриде. Гастролирует в Европе и США.



## XII Международный конкурс пианистов Владимира Крайнева переедет в Москву

Состязание должно было пройти в Харькове в конце марта 2014. Однако политическая ситуация в стране не позволила осуществить задуманное организаторами, хотя, согласно регламенту, отборочный тур состоялся.

Артистический директор конкурса **Александр Романовский** сообщил редакции «PianoForum», что при личном содействии Владимира Спивакова и поддержке Мэра и Правительства Москвы конкурс перенесён в Москву. Он состоится весной 2015 года. Подробная информация скоро появится на сайте [www.krainev.org](http://www.krainev.org).



## Очередной конгресс Euroriano (Союза европейских ассоциаций фортепианных мастеров) впервые за историю этой организации состоится в России. Он пройдет в Москве с 9 по 14 сентября 2015 года



Организатор конгресса с российской стороны — Ассоциация фортепианных мастеров России (президент — Владимир Частных). Запланированы технические семинары ведущих фортепианных фирм, культурная программа. Участники конгресса смогут посетить NAMM Musikmesse Russia — международная музыкальная выставка намечена на тот же временной период.

Совмещение двух событий — это расширение диапазона аудитории как конгресса, так и выставки. Кроме того, это привлекательный момент для экспонентов: демонстрация музыкальных инструментов будет сопровождаться семинарами и мастер-классами, которые посетят не только фортепианные мастера, но и музыканты, менеджеры и руководители учреждений культуры.

27

## Министерство культуры РФ определилось с кандидатурой артистического директора XIV Международного конкурса имени П. И. Чайковского. Им станет Петер ГРОТЕ



Петер Гроте родился в 1952 в семье музыкантов. С отличием окончил Высшую школу Folkwang в Эссене по специальности «виолончель», его педагогами были Поль Тортелье, Марко Дорнер и Конрад Граэ. Будучи студентом, Гроте создал трио «Sanderi», с которым активно концертировал по всей Европе и осуществлял записи (в том числе, для лондонского BBC). Всего за период своего существования трио дало 300 концертов. Исполнительская деятельность П. Гроте продолжается и по сей день: он выступает с оркестрами и в ансамбле со своей супругой — замечательной пианисткой Анной Маликовой.

Последние 24 года Петер Гроте занимал должность артистического директора фирмы «Kawai». В России его знают с 1994 года: тогда рояль ещё диковинной для нашей страны марки впервые «принял участие» в Конкурсе имени Чайковского. За годы работы на «Kawai» г-н Гроте посетил

более 100 конкурсов пианистов и, безусловно, может быть признан экспертом в этой области (об этом свидетельствуют и его суждения, изложенные в опросе «PianoФорум» № 4, 2013).

В эксклюзивном комментарии журналу «PianoФорум» г-н Гроте так описал круг своих обязанностей: «Прежде всего, я занимаюсь приглашением членов жюри и информацией для сайта конкурса — это очень срочно, потому что до сей поры о грядущем состязании в интернете нет никакой информации! К сожалению, это традиция: начинать подготовку к конкурсу очень поздно. Поэтому, на мой взгляд, необходима постоянная Дирекция, в состав которой я, конечно, войду, но которая пока не организована.

Всё, что я делаю, согласовано с маэстро Гергиевым, с которым, к счастью, у нас сложился хороший контакт, в последние месяцы мы часто встречались. Тем не менее, процесс подготовки конкурса очень непросто: Гергиев постоянно гастролирует, да и политическая ситуация достаточно проблемна.

Я предложил также регламент работы жюри, который кажется революционным: по сути, только принцип «да — нет» и мгновенное обнародование результатов голосования».

Конкурс пройдет в Москве и Санкт-Петербурге с 15 июня по 3 июля 2015 года.



## Сергей КУЗНЕЦОВ — победитель конкурса New York Carnegie Recital Debut Audition



В качестве приза пианисту предлагается **дебютный клавирабенд в Карнеги-холле** с обязательной рецензией в солидном издании. Уже определена дата — 11 марта 2015.

Сергей Кузнецов родился в 1978. В 2001 окончил Московскую консерваторию в классе проф. М. Воскресенского, в 2001–05 обучался у проф. О. Майзенберга в аспирантуре Венского университета музыки, с 2003 — в аспирантуре Московской консерватории. Лауреат нескольких международных конкурсов, в том числе — им. Гезы Анды в Цюрихе (2003), в Кливленде (2005) и Хамаматсу (2006). Гастролировал в Европе и Аме-

рике, выступал на престижных фестивалях, сотрудничал с известнейшими оркестрами. Записал два сольных CD с произведениями Й. Брамса, Ф. Листа, Р. Шумана и А. Скрябина, выпущенных под маркой «Classical Records». С 2006 Сергей Кузнецов — ассистент на кафедре проф. М. Воскресенского в Московской консерватории.

**Ближайший сольный концерт Сергея Кузнецова в Москве — 29 мая 2014.** В Малом зале консерватории он представит программу из произведений К.Ф.Э. Баха, М. Клементи и А. Скрябина.

## Польский пианист Рафал БЛЕХАЧ — обладатель престижной Gilmore Artist Award



© Felix Bröde / DG

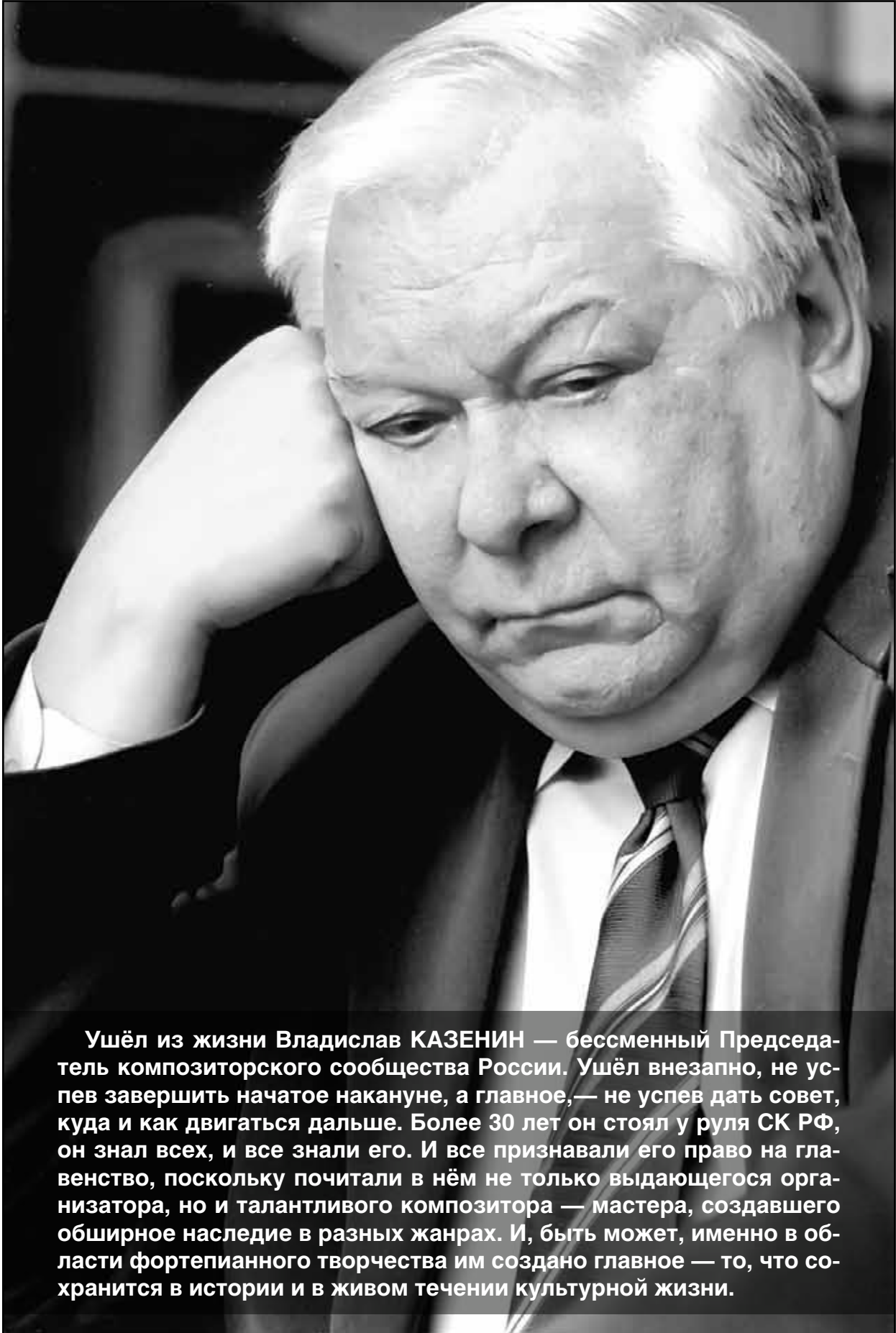
Премия — это **300.000 долларов**, 50.000 из которых музыкант может потратить по собственному усмотрению, а остальное (в течение четырёх лет) — исключительно на развитие карьеры.

Солидной премией потомки стремятся увековечить память бизнесмена, мецената и страстного любителя фортепианной музыки Ирвинга Гилмора, который жил и работал в городе Каламазу (штат Мичиган, США). Премия вручается с 1991 каждые четыре года. Среди лауреатов: Дэвид Оуэн Норрис, Ральф Готони, Лейф Ове Андснес, Петр Андержевски, Ингрид Флитер, Кирилл Герштейн.

Принципиальное отличие Премии Гилмора, которую учредители позиционируют как своего рода конкурс, от иных музыкальных состязаний состоит в том, что члены худсовета (а их 6) работают «инкогнито». Посещают концерты, слушают записи, читают рецензии. Возрастных ограничений для потенциальных кандидатов нет. Главные критерии оценки — яркость артистического и музыкант-

ского облика, а также воля к творческому развитию. В этом конкурсе не бывает проигравших, поскольку объявляется лишь одно имя — имя победителя.

Рафал Блехач (род. 1985) получил мировую известность после победы на Международном конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве (2005). Эта премия открыла для него двери крупнейших концертных залов мира. В 2006 пианист стал эксклюзивным артистом «Deutsche Grammophon», его диски были удостоены множества международных наград.



Ушёл из жизни Владислав КАЗЕНИН — бессменный Председатель композиторского сообщества России. Ушёл внезапно, не успев завершить начатое накануне, а главное, — не успев дать совет, куда и как двигаться дальше. Более 30 лет он стоял у руля СК РФ, он знал всех, и все знали его. И все признавали его право на главенство, поскольку почитали в нём не только выдающегося организатора, но и талантливого композитора — мастера, создавшего обширное наследие в разных жанрах. И, быть может, именно в области фортепианного творчества им создано главное — то, что сохранится в истории и в живом течении культурной жизни.





## Александр МАРКОВИЧ: «ВСЯ ВЛАСТЬ — У ДИРИЖЁРОВ»

Александр Маркович — музыкант необычный, точнее, не вписывающийся в привычные рамки представлений о «классическом пианисте». Virtuоз и философ, блестящий импровизатор и фантазёр, ироничный вольнодумец и обаятельнейший рассказчик с тонким чувством юмора. О себе он говорит так: «Я романтик и типичный консерваторский разгильдяй». В течение последних двух десятилетий он выступал, в основном, за пределами России. Но, к счастью, уникальный творческий потенциал артиста распознал Валерий Гергиев. В 2011 Александр Маркович участвовал в концерте-закрытии фестиваля «Звёзды Белых ночей» (Первый концерт П. Чайковского, дирижёр Н. Ярви). 29 марта 2014 состоялся уже второй сольный вечер Марковича в Концертном зале Мариинского театра: «Картинки с выставки» и восхитительные авторские импровизации пианиста на темы из опер и вокальных циклов М. Мусоргского.

— *Ваша жизнь, по Вашему собственному признанию, сложилась своеобразно, с зигзагами и приключениями. Но начиналось-то всё, как полагается: Музыкальная школа имени Гнесиных, первая премия на юношеском радио-конкурсе в Праге.*

— Я и учился с приключениями. Что касается Гнесинской школы, то о педагогах-музыкантах ничего особенного не могу сказать. А вот «предметники» были замечательные: историк — Яков Михайлович Рубинштейн, преподаватель литературы — Евгения Павловна Воробьёва. После школы я пошёл в армию, в Ансамбль песни и пляски Московского военного округа. Мне повезло: это было время востребованности жанра, тогда в ансамбле работали и преподавали уникальные люди: дирижёр, руководитель ансамбля Владимир Петрович Гордеев, певец Виктор Васильевич Кулешов, певец и педагог Георгий Иванович Урбанович, репетитор по вокалу Маргарита Александровна Нечаева. Они оказали на меня огромное влияние! А после армии я сделал глупость. Дело в том, что в 1983 я участвовал в Первом Всесоюзном конкурсе имени Рахманинова, но премию взять не получилось, только диплом. И после этого — испугался поступать в консерваторию. Сдал экзамены в Институт имени Гнесиных. Но в Институте мне не понравилось, и я всё-таки задумался о поступлении в консерваторию. Стал посещать лекции по форме и полифонии, которые там для композиторов вёл Всеволод Всеволодович Задерацкий. Это были незабываемые уроки, я до сих пор считаю, что именно они оказали на меня наибольшее влияние: настоящие уроки Музыки. В консерваторию я поступил, но, к сожалению, не сложились отношения с педагогом по специальности. А вот в классе камерного ансамбля я чувствовал себя замечательно: я учился у Татьяны Алексеевны Гайдамович, светлая ей память... Никогда не забуду и Мстислава Анатольевича Смирнова, у которого занимался в концертмейстерском классе.

— *Вы учились на двух факультетах — фортепианном и композиторском, значит, Вам приходилось постоянно выбирать сферу приоритетов?*

— Я пытался равноправно отдаваться и тому, и другому. Ещё был третий вариант — дирижирование, я даже создал камерный оркестр, которому посвящал очень много времени. К Китаенко ходил заниматься... Сейчас, к сожалению, я не дирижирую, но, конечно, дирижёрский опыт влияет на сольную деятельность.

— *В 1990 году Вы уехали в Израиль. Что стало тому причиной?*

— Я понял, что у меня нет никаких перспектив на родине. Все консерваторские годы я пытался пробраться на конкурсы, но не проходил: я вообще не конкурсный человек. Карьера моя не складывалась, а в 1990 мне предложил сотрудничать Максим Венгеров, который тогда получил израильское гражданство. Я согласился — на тот момент это был оптимальный выход из сложившейся ситуации. И в течение семи лет занимался исключительно аккомпаниаторством.

— *Каким же образом Вам удалось вновь стать солистом? При перенасыщенности музыкального рынка совершить подобное превращение — невероятно сложно.*

— В 1997 я почувствовал, что мне надо вернуться к сольному исполнительству. Конечно, я задавал себе вопрос: кто меня пустит? В мире музыки всё зависит от дирижёров. Таких вершителей судеб всего пятнадцать-двадцать человек на планете, и среди них — Неэме Ярви. Мне удалось попасть к нему на прослушивание в Нью-Йорке, что было, конечно, чрезвычайно сложно. Наверное, легче попасть на аудиенцию к Президенту США. Я играл Ярви полтора часа, он молчал. Мне показалось, что это провал. Я понимал, что шанс прослушаться у великого маэстро выпадает только раз в жизни: если ему не понравится, второго раза не будет никогда. Но он неожиданно пригласил меня на следующий день к себе домой и предложил сыграть с Детройтским симфоническим оркестром Третий концерт Рахманинова. Так всё и началось. Мне посчастливилось много раз сотрудничать с маэстро Ярви, это всегда огромная радость.

— *Концертная жизнь в России и за рубежом: каковы кардинальные отличия?*

— Что касается публики, я думаю, играют роль национальные особенности. Например, в Голландии не аплодируют, а топают, а в Германии орут, в Америке — тоже. В России, может быть, более холодная публика. Очень различаются Москва и Петербург. В Петербурге я много выступаю, сотрудничаю с Мариинским театром и его оркестром.

Если Вы имеете в виду саму организацию концертной жизни, институт менеджеров, то этого института в России просто нет. Тот, что есть, — смешное и несерьёзное явление. За исключением Мариинки, пожалуй.

— *От чего сегодня зависит карьера музыканта?*

— Сегодня рынок формируют дирижёры и интенданты оркестров. Ваша карьера целиком зависит от того, благоволит ли вам великий дирижёр. Кроме того, на Западе ничего нельзя сделать, если нет агента, причём агента хорошего, известного. Он может ничего для тебя не делать, но важно, чтобы у него было имя, иначе на тебе несерьёзно смотрят.

— *Выступление с оркестром предполагает сотворчество с дирижёром. А если дирижёр — диктатор, как быть?*

— В идеале, конечно, сотворчество. Но многие маэстро хотят подчинить себе солиста. Это зачастую нерешаемая проблема, потому что с амбициозным дирижёром порой трудно найти общий язык. Я стараюсь выступать с теми, с кем можно договориться. Я не играл с Валерием Гергиевым лично, но знаю, что с ним очень комфортно в ансамбле. Замечательные российские дирижёры, с которыми удовольствие работать, — это Александр Титов и Николай Алексеев. Тонкий и внимательный Тань Дунь — знаменитый китайский дирижёр.

— *Насколько на Западе сохранилось представление о русской музыкальной школе как об отдельном, уникальном явлении?*

— Я думаю, что этот вопрос там вообще не стоит. Как рассуждают дирижёр или интендант? Очень просто: «Ты из России? Хорошо, тогда давай, играй Чайковского, Рахманинова, в крайнем случае, Прокофьева».

— *То есть нашим пианистам предлагается не выходить за рамки русской музыки?*

— Как правило, процентов на 70–80 это именно так. Где учились, у кого учились, не имеет значения. Имена наших педагогов теперь не влияют ни на что, и вот почему. Раньше рынок формировался, прежде всего, конкурсами. Чтобы из СССР попасть на конкурс, надо было иметь очень хорошего и при этом «пробивного» педагога. Московская консерватория, безусловно, была флагманом. Исполнители получали призовые места, три-четыре года после этого их «крутили». Потом уж — как складывалось. Были Караян & Co., которые всё и определяли. Это не легенда, это правда. Известно, что даже Ростропович побаивался этих людей, особенно в первые годы своего пребывания на Западе.

Ныне конкурсы потеряли свою значимость. Вы можете взять сотни первых премий, и что? Да, что-то от конкурсов Шопена или Клайберна можно получить на пару лет. Но пока могущественный маэстро не скажет своего веского слова, ничего не произойдёт. У них власть. Плюс интенданты оркестров, которые формируют команды из своих любимцев.

— *Что для Вас означает словосочетание «русская школа»?*

— Профессионализм. Время, когда я начал заниматься музыкой, было временем высочайшего профессионализма. Учили и общему пониманию музыки, и схемам, но всё шло от живой музыки. Плюс абсолютная самоотверженность педагогов: они не считали часов, которые дарили своим ученикам.



По приглашению Неэме Ярви Александр Маркович записал с Эстонским Национальным симфоническим оркестром все концерты для фортепиано с оркестром Франца Ксавера Шарвенки (1850–1924). Антология вышла в марте 2014.

Проект начался с исполнения одного из четырёх концертов. Вот комментарий маэстро Ярви: «Шарвенка — забытый композитор. Я попросил Сашу, поскольку он гениальный пианист, выучить это произведение, и он выучил. Это большой концерт, 40 минут, для его исполнения нужно обладать огромным пианистическим даром. Как раз Саша Маркович такой дар имеет. Так что я сделал верный выбор».

В мае 2014 обозреватель «International Record Review» М. Джеймсон отметил в рецензии: «Концерты Шарвенки — это личный триумф Александра Марковича. Он демонстрирует поистине титанический пианизм, которым мало кто может похвастаться в наши дни».





Неэме Ярви

© Frederick Stucker

— Не кажется ли Вам, что в силу колоссального развития технологических возможностей в исполнительском искусстве наблюдается тенденция некой «олимпизации», погони за виртуозными рекордами в ущерб смыслу?

— Это было всегда. В виртуозности я не вижу ничего плохого, если это уровень виртуозности листовский или рахманиновский. В СССР, к сожалению, Рихтер и иже с ним выступали борцами с виртуозным стилем. На мой взгляд, это было неправильно и глупо, привело к нехорошим последствиям. На самом деле, сам Рихтер был потрясающим виртуозом. Виртуозный стиль — это то живое, что всегда публику трогает. А развитие технологий повлияло разве что на повышение «уровня скучности» игры. Виртуозность тут, повторюсь, ни при чём. Вы знаете, спорт — тоже исключительно красивая штука. Я лично всегда перед спортсменами снимаю шляпу, что называется. Мне приходилось сталкиваться с некоторыми из них, общаться, это колоссальные мастера. Виртуозность в спортивном понимании — это величайшая вещь.

Другое дело, что я подразделяю музыкантов на «душевных виртуозов» и на исполнителей

«от головы». Что лучше, что хуже, — это, как говорится, дело вкуса. А вот интересность и неинтересность игры — это уже момент принципиальный.

Развитие технологий убило индустрию звукозаписи: всё пошло в интернет. Теперь можно, сидя дома, просто щёлкнуть и послушать всё, что угодно. Прогресс убил дельцов, потому что они без денег остались, но не убил музыку.

А насчёт виртуозов... Знаете, кто для меня гений? Валентин Васильевич Родин, которого вся страна знала под псевдонимом Родионов. Это была утренняя гимнастика по радио: «Ведёт урок преподаватель Гордеев, пианист — Родионов». Он вытворял на рояле феерические вещи, импровизировал. Ученик Игумнова, между прочим... Он почему-то очень боялся, что профессор узнает о его подработке на Гостелерадио, потому и взял псевдоним. Про него кто-то сказал: пианист, которого знают миллионы и которого никто никогда не видел. Многие люди включали радио не для того, чтобы делать гимнастику, а чтобы послушать этот маленький концерт.

— В одном из интервью Вы сказали, что Вам достаточно час-полтора занятий в день. Это чем-то обоснованный принцип?

— Нет, просто лень. Я всегда ленивым был. Но занимаешься ведь не только за инструментом, в голове обязательно всё время что-то крутится...

— Вы волнуетесь на сцене?

— Волнение обязательно должно быть, без него нельзя, концерт будет неинтересным. Волнение — это часть эмоционального подъёма.

— Вы много играете с оркестрами. Не хотелось бы увеличить количество сольных выступлений?

— Желание-то есть! Но дело в том, что без оркестровых концертов я просто не выживу. Клавирабендов сейчас мало, они сложнее воспринимаются публикой, туго продаются. Я бы вообще хотел поиграть В-дур'ную сонату Шуберта, но где? Кто такую махину будет слушать? Может быть, даже позднего Бетховена хотел бы поиграть. Но у меня такая репутация, что это «не мой репертуар».

— Как Вы относитесь к современной музыке? Это «Ваши» репертуар или нет?

— Это мой больной вопрос. Я в своё время играл очень много современной музыки, видимо, произошло перенасыщение. Может быть,

я просто не чувствую новой музыки. Мне приходилось играть трио Лигети при жизни автора, на фестивале Кристиана Ярви в Швеции. Так вот, Лигети присутствовал на репетициях. Это было не сотрудничество, а насилие с его стороны. По-человечески я обожаю Арво Пярта, его музыку я бы с удовольствием играл.

Современная музыка, точнее, музыка второй половины XX — начала XXI века зачастую искусственная. Это, конечно, моё мнение, но... Шнитке — претенциозен. Недаром его всё меньше играют. Денисов (я у него, кстати, инструментовкой занимался) — более естественный композитор, но, к сожалению, его музыка почти не исполняется. Конечно, это связано с необходимостью собирать залы и продавать билеты.

— *Вам кажется, что современная музыка в Европе звучит в программах недостаточно часто?*

— Она звучит, в основном, на специализированных фестивалях. А вообще, главное, чтобы дирижёр любил эту музыку: вот, например, Володя Юровский — он любит и исполняет.

Трудно обобщать, но всё-таки новая музыка не очень «идёт». Впрочем, в своё время Прокофьев и Шостакович не воспринимались. Вот Вам удивительный факт. В 1942-м Сталин дал указание исполнить в осаждённом Ленинграде Седьмую симфонию Шостаковича. Это поручили, как известно, Карлу Элиасбергу. Для восполнения численности оркестра (а оркестранты просто умерли в блокаду) отзывали музыкантов из военных частей. Можете себе представить, когда исполнители на первой репетиции посмотрели ноты симфонии — при всём голоде и ужасе — они начали смеяться. И тогда Элиасберг сказал: «У того, кто продолжит смеяться, отниму продовольственные пайки». Подействовало...

— *Не хотели бы заняться педагогикой?*

— Мне неинтересно. Совершенно не имею терпения, не умею спокойно объяснять, значит, буду кричать на несчастных учеников. Зачем?

К великому сожалению, мир педагогики и мир реального исполнительства теперь находятся по разные стороны баррикад. Педагоги знают, «как надо». Тут хочется процитировать Бернарда Шоу, который имел в виду театр, но эта фраза вполне применима и к музыке: «Выступают или пишут те, кто одарены. Те, кто не одарены, преподают». ■

**Материал подготовили  
Марина БРОКАНОВА, Павел ЛЕВАДНЫЙ**



**Александр МАРКОВИЧ** родился в 1964 году в семье музыкантов. Окончил МССМШ им. Гнесиных, Московскую консерваторию. В 1990 эмигрировал в Израиль, выступал в дуэтах с Вадимом Репиным, Максимом Венгеровым, Сергеем Накаряковым, Юлианом Рахлиным, Идой Гендель, Жераром Коссе в крупнейших залах мира.

В 1997 по приглашению Неэме Ярви дебютировал с Детройтским симфоническим оркестром. Затем последовало приглашение сыграть с Монреальским симфоническим оркестром и повторные ангажементы с этими коллективами. Также Маркович выступал с Гётеборгским симфоническим оркестром, Симфоническим оркестром Западногерманского радио (Кёльн) и гаагским Резиденц-оркестром. После выступления с Баварским государственным оркестром под управлением Пааво Ярви в Мюнхене пианист получил приглашение сыграть с этим коллективом на новогоднем гала-концерте (дирижёр — Зубин Мета). Среди других выступлений музыканта — сольный концерт в Большом зале Московской консерватории, выступления с Филармоническим оркестром Буэнос-Айреса в «Театро Колон», сольный концерт на Рурском фортепианном фестивале и исполнение Концерта для фортепиано с оркестром № 1 Петра Чайковского с Лондонским Филармоническим оркестром в Royal Festival Hall. В январе 2011 с этим же оркестром под управлением В. Юровского Александр Маркович исполнил Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Ф. Листа.

Записи Александра Марковича выходили на студиях Teldec, Deutsche Grammophon и Erato. Его выступление с Немецким симфоническим оркестром в Берлинской филармонии произвело настоящий фурор, а газета «Berliner Morgenpost» сравнила музыканта с пилотом «Формулы-1».





## О ПИАНИЗМЕ — «НАИВНОМ И СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ»

**Ф**ридрих Шиллер никогда не рецензировал выступления пианистов. Но почему же название его статьи «О наивной и сентиментальной поэзии» вспомнилось мне после посещения двух монографических клавирабендов в Свердловской филармонии? Строгая бетховенская программа Михаила Лидского и «Hommage Владимиру Горовицу», преподнесённый Валерием Кулешовым, выявили несомненный стилистический контраст, откровенную несхожесть исполнительских индивидуальностей. Однако правомерно ли считать данное обстоятельство достаточным поводом для того, чтобы неосторожным словом тревожить тень великого классика?

Напомню: Шиллер противопоставлял два вида поэзии — «наивную» и «сентиментальную», причём его трактовка этих определений значительно отличается от ныне общепринятой. Согласно словарю С.И. Ожегова, наивный — это «простодушный, обнаруживающий неопытность, неосведомлённость». Такому пониманию данного термина в полной мере отвечало лишь наивно-зазывное наименование вечера Кулешова — «Владимир Горовиц — известный и неизвестный», снабжённое к тому же интригующим подзаголовком «к 100-летию великого пианиста», обнаруживающим «неопытность и неосведомлённость» организаторов концерта, щедро «омолодивших» Владимира Самойловича на десять лет. Что же касается концертантов, то и Михаил Лидский, и Валерий Кулешов — артисты весьма опытные и осведомлённые, искушённые в своей профессии. Поэтому бытующий в учёных кругах термин «наивное искусство», который порой применяют для характеристики художников, не получивших профессионального образования, или для обозначения такого направления, как примитивизм, к ним никак не подходит. Сентиментальность же, понимаемая как чувствительность, слезливая растроганность, разрежённость, слащавость, им также ни в коей мере не свойственна. Но если принять во внимание, что под наивностью Шиллер разумел изначальную цельность природы, интуитивность и непосредственность её высказывания, а под сентиментальностью — духовный мир, преисполненный внутренней борьбы, отмеченный рефлексией и стремлением к идеалу, то пришедшая ассоциация может быть и небезосновательной. И в этом слу-

### Валерий КУЛЕШОВ

Концертный зал Свердловской филармонии  
«Владимир Горовиц — известный и неизвестный»  
Бах–Вивальди–Страдаля. Органный концерт d-moll, BWV 596  
Шопен. Полонез op. 26 № 1, Экспромт op. 29 № 1, Баллада № 1  
Горовиц. Этюд-фантазия «Волны» op. 4, Вариации на тему из оперы Бизе «Кармен» (1957)  
Сен-Санс–Лист–Горовиц. «Пляска смерти» Лист. «Женевские колокола», Сонет Петрарки № 104, Испанская рапсодия

### Михаил ЛИДСКИЙ

Концертный зал Свердловской филармонии  
Бетховен  
Рондо A-dur, WoO 49  
Сонаты-фантазии op. 27:  
№ 1 Es-dur, № 2 cis-moll  
Анданте F-dur, WoO 57  
Соната f-moll op. 57 («Аппассионата»)

чае в творческом облике Кулешова отчётливо видны черты, роднящие его с наивным направлением, а в интерпретациях Лидского вырисовываются приметы сентиментального, естественно, *mutatis mutandis*.

Начнём с отчёта о вечере Кулешова. Открывая его баховским органным концертом «по Вивальди» в помпезной обработке А. Страдаля, пианист будто бы распахнул перед аудиторией воображаемое «окно в прошлое пианизма». Кулешов несколько отретушировал нотный текст Страдаля, избавившись от целого ряда «транскрипторских наростов» на форме произведения, но при этом сумел сохранить его исторический звуковой колорит. Зарождаясь в гулком и мрачном царстве низких обертонов, мощный подъём с неуклонной постепенностью устремлялся к своему, казалось бы, возможному пределу, за которым вдруг открывались новые горизонты динамических ресурсов инструмента. С обезоруживающей простотой и искренностью была «пропета» просветлённая и скорбная сицилиана (Largo), после чего слушателей увлекли регистровые контрасты и сосредоточенная энергия финала. «Транскрипция транскрипции» Страдаля принадлежит к числу тех, выполненных в монументально-декоративной манере, обработок, которые А. Шнабель



В. Кулешов

справедливо называл «шумными». Она была исполнена с редкостной стилистической подлинностью — масштабно и мужественно, как аутентичный образец псевдоромантического подхода к баховскому наследию, когда истинное величие его творений с первозданной наивностью воссоздавалось транскрипторами при помощи обильной и многослойной «фактурной лепнины» и экстремальных динамических контрастов.

В «шопеновском блоке» программы пианисту словно бы поменяли рояль. Плотные и массивные, обволакивающие и подавляющие звуковые объёмы, вышедшие из недр инструмента, вдруг уступили место тёплому и естественно-голосу фортепиано, лёгким, полётным, несущимся ввысь и вдаль — вплоть до последнего ряда — звучностям. В Полонезе *cis-moll* концертант был строг и корректен, и то благородство, тот эмоциональный надлом крайних разделов, которые так точно передают строки Пастернака: *«Шопена траурная фраза wpłyвает, как больной орёл»*, — не слишком явно проступали сквозь покровы добротного преподносимого нотного текста. Пожалуй, лишь в восторженной ре-бемольной середине душевный строй артиста, наконец, стал попадать в резонанс с пленительной и гибкой шопеновской кантиленой. В прочтении Экспромта радостно-оживлённое и элегантное кружение триолей, прерываемое несколько старомодной (в данном случае), своенравной элегичностью *sostenuto*, вновь напомнило о виртуозах, как говаривал Зощенко, «из раньшего времени», с их таким наивным и таким трогательным упоением самим процессом искусного и доверительного общения

с инструментом. Это чувственное любование, даже «смакование» физической стороны пианизма, просто неотделимое от некоторых шопеновских записей Горовица (напомню хотя бы Этюд ор. 10, № 8), оказалось близко и Кулешову. Что же касается Первой баллады Шопена, то, памятуя о мемориальном статусе вечера, трудно было удержаться от искушения сравнить трактовку Кулешова с легендарной интерпретацией Горовица в концерте, данном им в Карнеги-холл после двенадцатилетнего перерыва 9 мая 1965 года. И это сопоставление отнюдь не свидетельствует о тождестве их устремлений, что совершенно естественно. У Горовица обжигающий драматизм Баллады строится на резких контрастах света и тени, протяжённых линий и прерывающих их волевых акцентов, *legato* и *non legato*, педальной связности и беспедальной расчленённости; маркированный речитатив двойными нотами перед срывающейся «с места в карьер» кодой наполнен беспредельным отчаянием. Баллада Кулешова — в большей степени лирико-эпического свойства, что, наверное, точнее соответствует жанровому канону. Это не само драматическое действие, а словно рассказ о нём. Порой горячий, иногда увлекающий, но — рассказ о том, что происходило когда-то, эдакое повествование в модусе *Past Perfect* — в прошедшем совершенном времени, если воспользоваться терминологией английского языка. Нарративный тон значительно снизил накал драматизма, сгладил контрасты (в частности, отмечу, что, в отличие от Горовица, пианист избегал оголённо-беспедальных и отточено-графичных звучаний), придал форме гладкую цельность и какую-то, да будет позволено это произнести, благополучную завершёность. Поэтому эмоциональный отклик аудитории на шопеновский раздел программы не вышел за рамки спокойного одобрения. Чего нельзя сказать о завершающей первое отделение головокружительной феерии из сочинений и обработок Горовица: она никого не оставила равнодушным и буквально наэлектризовала зал ошеломляющим вольтажом инструментальной искусности.

Большая часть композиторских и редакторских опытов Горовица представляют собой поразительный образчик «пианистического фольклора» — они, по сути дела, не имеют канонического текста, так как пианист не фиксировал их в нотной записи и в различные годы играл совершенно по-разному. Но, тем не менее, благодаря стараниям фанатов, они приобрели письменный вид и вошли в число излюбленных

«десертов» на пирах фортепианного мастерства. Хорошо известно, что Кулешов в своё время был замечен и отмечен Горовицем, который, случайно услышав записи молодого музыканта, пожелал с ним встретиться. Кулешов играл ему его сочинения, на слух «снятые» с пластинок, получив безоговорочное одобрение и благословение престарелого маэстро. И не будет преувеличением сказать, что в настоящее время именно Валерий Кулешов является одним из самых верных «хранителей плаща», пропагандистов наследия великого пианиста, что убедительно продемонстрировал рецензируемый концерт. Мерно накатывался и отступал морской прибой в таком рахманиновском по фактуре этюде-фантазии «Волны», созданном Горовицем, вероятно, ещё «на заре туманной юности». Неукротимый темперамент «Цыганской песни» из «Кармен», долго сдерживаемый стальными обручами ритма, в безудержной коде вырывался протуберанцами стихийной мощи. Горовицевский «триллер» по «Пляске смерти» Сен-Санса-Листа с его изобретательнейшей «фортепианной инструментальной» и рельефностью образов вызывал прямо-таки кинематографические ассоциации, может быть, субъективные, чуть ли не с пародийными диснеевскими «страшилками» вроде «Skeleton Dance».

Второе отделение концерта прошло под знаком Листа — не только «покорителя фортепиано», но и гениального поэта, рапсода, мыслителя. Причём и Кулешов предстал, если и не мыслителем, то уж точно — поэтом и рапсодом. Если бы мы имели дело только с «атлетом пианизма», то две пьесы из «Годов странствий» вполне могли бы образовать в программе некий оазис «заслуженного отдыха» между завидными свершениями из области «спорта высших достижений». Но, к счастью, они стали истинным и сокровенным центром клавирабенда, его, да не побоимся высоких слов и наивных уподоблений, драгоценной жемчужиной. «Женевские колокола» проявили под пальцами Кулешова то замечательное качество, которое в одном из рассказов И. Бунина считается верным признаком настоящей красоты: «лёгкое дыхание». В чудесном листовском пленере дышалось так легко и отрадно, как при вольном полёте на дельтаплане над прекрасным альпийским пейзажем. «Сонет Петрарки № 104» был проинтонирован с покоряющей естественностью, которую не нарушили ни импровизационные виньетки, ни грациозные рулады каденций, органично вплетающиеся в изгибы мелодии.

Уф, переведём дух и продолжим. Венчавшую основную часть программы «Испанскую рапсодию» Кулешов представил в своей редакции, включающей красочные добавления, внесённые Бузони в его версию данного сочинения для фортепиано с оркестром. Без преувеличения, это было воплощённое в великолепный пианистический наряд эффектное эпическое повествование о национальном характере, горделивом, сдержанном и страстном, о простых, цельных и искренних чувствах, о весёлой суете городов и бесшабашной стихии народных празднеств, объединяющей всех и вся в едином порыве.

Концерты Кулешова никогда не обходятся без «бисов». Вот и на этот раз, ещё не остыв после победного финального вихря «Испанской рапсодии», он перешёл к «Колыбельной песне в бурю» Чайковского в транскрипции А. Володоса, в которой сердечная, почти фольклорная мелодия композитора искусной рукой непрошенного соавтора обильно приправлена гармоническими «пряностями» и заботливо укутана причудливыми фактурными орнаментами. Она была «пропета» пианистом красиво и выразительно полным, что называется, «грудным» голосом. Но, каюсь, внимая впечатляющей кульминации, я вдруг внезапно поймал себя на несвоевременной мысли, вспомнив сакраментальный лозунг недавних времён о том, что «советская колыбельная должна будить ребёнка». Большое единство «исполнительской интонации» и авторского замысла продемонстрировало пламенное, иначе не скажешь, исполнение до-диез минорного Этюда ор. 42 Скрябина и блистательная Кампанелла, инкрустированная фактурными арабесками Бузони и Фридмана, после которой публика поняла, что и безудержный восторг может и должен иметь свои пределы.

Подытожим впечатления. Искусство Кулешова на редкость органично в своих естественных границах. Ему присущи та завидная непринуждённость, та обманчивая лёгкость эстрадного бытия, которые нередко и составляют непреходящую эстетическую ценность подлинной виртуозности. Его не назовёшь «мыслителем в звуках», да и не нужно этого делать! Если кому-нибудь в сознании своего «теоретического превосходства» такое искусство покажется слишком простым, то следует напомнить, что источником этой простоты (Шиллер, выручай!) «является не неразумие, не бессилие, но высшая (практическая) мощь». Поэтому в лучшие моменты игра Кулешова способна доставлять эстетическое наслаждение покоряющим совершенством как самого творческого акта, так и его



результата. В такие минуты вспоминаются слова Р. Шумана: «Созерцание всякой виртуозности возвышает и укрепляет». Правда, виртуозность Кулешова отнюдь не «всякая». Она очень избирательна, как и его репертуар, в котором отсутствуют «полные собрания» даже в тех массивах фортепианной литературы, которые наиболее близки пианисту (Шопен, Шуман, Лист, Скрябин, Рахманинов), но хорошо представлены легендарные транскрипторские опусы. В рамках этой стилистической избирательности его виртуозность отличается пластичностью природного явления и способна изменяться применительно к стилю исполняемого. И действительно, когда Кулешов касается того, для кого-то слишком наивного, репертуарного пласта, за которым возникают тени знаменитых виртуозов прошлого, — вспомним хотя бы недавно ушедшего Эрла Уайлда, с которым Кулешов имел счастье общаться, — мы словно бы ощущаем их, как говорил Леви-Брюль, «мистическое соучастие» в его исполнительском процессе. Ведь наивный поэт всегда, как утверждал Шиллер, «нуждается в помощи извне», и она к нему (хотите — верьте, хотите — нет) приходит от собратьев по инструменту.

\*\*\*

**В** отличие от наивного художника, который «предоставляет природе безграничное господство в самом себе», художник сентиментальный, прежде всего, «размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы, и волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении. Предмет ставится здесь в связь с идеей, и только на этой связи покоится сила поэзии. Поэтому сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с двумя разноречивыми представлениями и впечатлениями — с действительностью как конечным и со своей идеей как бесконечностью, и возбуждаемое им смешанное чувство всегда указывает само на двойственность своего источника».

Так говорит Шиллер. Но классикам позволено выражаться туманно. Попробуем разобраться, что бы могли означать его слова, применительно к исполнительскому искусству. Итак, в наивном интерпретаторе «господство природы» может быть понято как чувственное, интуитивное обретение им действительного или мнимого единства с объектом интерпретации и не рассуждающее, целостное его овеществление в своей исполнительской деятельности. Впечатление достоверности у слушателя здесь воз-



М. Лидский

никает в том случае, если музыканта связывает с исполняемым опусом хотя бы частичное, но «избирательное сродство». Сентиментальная установка, напротив, не связана с такой предварительной предрасположенностью, предполагает примат рационального познания партитуры и поэтому более универсальна и не скована репертуарными пристрастиями. Идеальный образ сочинения формируется у исполнителя в результате абстрагирования, рефлексии. Причём рациональный подход отнюдь не исключает эмоциональной реакции, она лишь носит опосредованный характер. Творческий акт музыканта подобного плана нередко драматичен — ведь замысел неизбежно оказывается выше воплощения, и не потому, что творцу не хватает мастерства, а потому, что бытие ограничено, а идеальные представления художника о должностовании постоянно расширяются и безграничны. Возникает ситуация, которую Н. Бердяев называл «трагедией творчества»: «Задание всякого творческого акта безмерно больше всякого его осуществления».

Теперь посмотрим, какое отношение имеет всё вышесказанное к искусству Михаила Лидского и его бетховенской программе. Начнём с программы, а именно с характеристики музыки Бетховена, данной Р. Вагнером. Следуя шиллеровской классификации, Вагнер пишет: «Новую музыку, созданную Бетховеном, я называю сентиментальной, поднятой до уровня нового искусства, которое навеки сохранит значимость. Музыка эта вобрала в себя все особенности старого, преимущественно наивного искусства». Сентиментальность здесь является синонимом концептуальности, ко-

гда композитор, ведомый идеалом, буквально отвоёвывает своё произведение у косной звуковой стихии. Хорошо известно, какое сопротивление материала приходилось преодолевать Бетховену, воплощающему свои идеи, как знакома была ему ограничительная тирания реальности, какой непростой путь проходили его первоначальные и такие элементарные творческие импульсы, прежде чем отлиться в совершенную форму. Следы драматической борьбы с неподатливой звуковой субстанцией остались в экспрессивном почерке его рукописей, в ремарках, порой трудноисполнимых или даже требующих от инструментов невозможного. Но вспомним слова Г. Нейгауза, видимо, также артиста сентиментального направления: *«Только требуя от рояля невозможного, достигаешь на нём всего возможного»*. К этому лозунгу вполне мог бы присоединиться и Лидский.

Его исполнительский почерк трудно определить в нескольких словах. С одной стороны, пианиста отличают предельная скромность, взыскательность и требовательность (прежде всего — к себе), а с другой — независимость в суждениях и убеждённость, бескомпромиссность в следовании своему идеалу. Манера его общения с роялем лишена победительной непринуждённости и показного эстрадного шика — посмотрите на его напряжённую, с заметным наклоном к инструменту, посадку, на его не улыбочное и сосредоточенное лицо, на экономные движения массивных рук. Он далёк от любования пианистическими красотами, от рискованной сферы пиротехнических эффектов, так любимых частью постоянных посетителей клавирабэндов. Его техническая оснащённость весьма солидна, но всегда сохраняет сугубо служебный характер, оставаясь средством, но не целью, — ведь, как говаривал Бузони, *«желая стать выше виртуоза, нужно сначала стать таковым»*. Именно недюжинный пианистический потенциал позволяет Лидскому владеть столь обширным репертуаром, который охватывает основной массив фортепианной литературы (от Баха до Фейнберга) и постоянно пополняется как вширь, так и вглубь.

Лидский — пианист, обладающий широким интеллектуальным горизонтом, напряжённо размышляющий о жизни и об искусстве. Для него характерно обстоятельное и несуетное погружение в миры исполняемых им композиторов: если это Лист, то не только рапсодии и Соната h-moll, но и редко звучащие, «забытые» пьесы позднего периода; если Шуман, то

не только Концерт, но и «Песни раннего утра», если музыка XX века, то не только Скрябин, Рахманинов, Метнер, Равель, Прокофьев, Шостакович, но и Серенада Стравинского, Ludus tonalis Хиндемита, соната Фейнберга. Артиста всё больше и больше привлекают монографические программы, позволяющие всесторонне представить творчество избранного им автора и предложить своё (именно своё!) прочтение музыки. Среди его пианистических подвигов (а иначе их и не назовёшь, и ирония здесь неуместна) — исполнение и запись Двенадцати трансцендентных этюдов Листа, всех фортепианных сонат Мясковского, всех произведений для фортепиано с оркестром Бетховена и Шумана и, наконец, как Opus Magnum — цикл из 32-х сонат Бетховена, представленный в Московском международном Доме музыки и ряде городов России.

*«Ученик, который знает пять сонат Бетховена, не тот, который знает двадцать пять, здесь количество переходит в качество»*, — писал Г. Нейгауз. Лидский уже давно не ученик, а зрелый мастер, и в его репертуаре — большая часть фортепианных произведений Бетховена. Видимо, поэтому и складывается впечатление (говорю о себе), что к каждому исполняемому бетховенскому опусу пианист подходит как к части гипертекста. Подход вполне правомерный и нередко встречающийся, скажем, в современном театре, когда режиссёр ставит не конкретную пьесу Шекспира или Чехова, а целый мир Шекспира или Чехова как таковой, прибегая к многочисленным интертекстуальным коннотациям. Но, увы, думается, что далеко не каждое сочинение способно выдержать такой груз «приращиваемых смыслов». Так, очень неприятное и галантное Рондо Ля мажор (WoO 49), открывшее вечер, приобрело в трактовке Лидского вряд ли предусмотренную ещё опытным, четырнадцатилетним автором многозначительность, напоминающую чуть ли не Багатели ор. 126. Здесь так хотелось услышать больше простодушия в интонировании и агогике, больше естественности в динамических противопоставлениях и штрихах. Хотя надо отдавать себе отчёт, что абсолютно все сыгранные нюансы не являются результатом исполнительского произвола, а имеют своё законное обоснование в тексте Бетховена. Исполнитель только выявил в ещё робком опыте юного гения те черты нонконформизма, которые будут обуславливать его стиль впоследствии. И всё же, в результате я никак не могу отделаться от, конечно же, субъективной и навязчивой ассоциации с не

к ночи будь помянутым «методом социалистического реализма», постулирующим «художественное изображение действительности в её революционном развитии». Может быть, в этом и заключается то самое «смешанное чувство», порождаемое сентиментальной поэзией, о котором нас предупреждал Шиллер?

Однако идея гипертекста становится плодотворной, если содержательное пространство сочинений способно её вместить. Лидскому, музыканту чрезвычайно образованному и эрудированному, наверняка знакома концепция Ф. Гершковича о наличии у Бетховена «сверхциклов», о высшем единстве сонат, входящих в тот или иной опус. По крайней мере, интерпретация двух сонат ор. 27, помеченных одним подзаголовком — *Sonata quasi una Fantasia*, — давала основания для подобного умозаключения, а второе отделение, объединившее имеющие общий тональный центр (*F — f*) *Andante favori* и «Аппассионату», его только подтвердило.

В рейтинге слушательской популярности дивная Соната № 13 (может, в этом виноват её «несчастливый» номер?) всегда находилась в тени своей более знаменитой, как бы сейчас сказали, более «раскрученной» сестры. Но в исполнении Лидского она предстала необходимой частью полноценного сверхцикла, в котором воплотились две стороны эстетики эпохи Просвещения — почитание Разума и «культ сердца». В первой части Сонаты № 13 господствующее состояние тишины, покоя, душевного равновесия лишь ненадолго сменялось радостным всплеском энергии в *Allegro*. Спохохи *sforzando* в сумрачном и мужественном скерцо отдалённо предвещали финальную бурю «Лунной». Медитативное *Adagio* и деятельный финал восстанавливали объективный тон. Что же касается легендарной Четырнадцатой сонаты, то её скорбно-сосредоточенная первая часть и гневно-протестующий финал прозвучали вполне традиционно, а сюрпризом оказалось прочтение *Allegretto*. Н.Е. Перельман с присущей ему иронией писал, что для многих пианистов «до сих пор не истлел брошенный когда-то Листом «цветок между двумя безднами», вызывающий к щемящей жалости». Но ни «жалости», ни пресловутого «цветка» не слышалось в исполнении Лидского, полемически подчеркнувшего отстраняющую, интермедийную функцию части, заострившего её своенравные синкопы и акценты.

«Сверхцикл» второго отделения объединил благородную идиллию *Andante favori* и мятежную страстность «Аппассионаты». Причём явно

не случайно тихая и торжественная поступь ре-бемоль-мажорного эпизода *Andante favori* нашла продолжение в рыцарственном *Andante con moto* из опуса 57. А секундовый сдвиг баса в коде *Andante favori (F – Ges)* словно бы предвосхитил настороженные тональные блуждания начала «Аппассионаты». Её грозные вихри, натиск которых и в первой части, и в финале был обуздан волей пианиста, со стихийной мощью вырвались в штормовой коде. С последними императивными аккордами сонаты у меня возникло ясное ощущение завершенности драматургической линии всей программы, её концептуальной целостности. Фабула концерта, начавшись отголоском *ancien régime* (Рондо Ля мажор), пройдя через иллюзии эпохи Просвещения, отдав дань безоглядному «штюрмерству» и увещаниям Разума, устремилась в свободлюбивые просторы романтизма.

Но подведём некоторые итоги. Ещё в середине XX столетия А. Шнабель сравнивал программы сольных концертов с планом «экскурсий для иностранных туристов в Париже: вначале — собор, под конец — ночной клуб; другими словами, «от высокого к низкому». Лидский принципиально избегает подобных программ. Он не боится идти против течения, наперекор крепнущей даже в академической среде тенденции к развлекательности. Его трактовки подчинены строгой дисциплине мысли и не рассчитаны на внешний эффект. Они не претендуют на безоговорочное приятие и адресованы, прежде всего, умному слушателю, способному последовать за артистом по далеко не лёгкому маршруту. Э.Г. Гилельс сравнивал Бетховена с Эверестом: «Множество исполнителей словно стремятся с разных сторон взобраться на него, и всё же лишь единицам удаётся приблизиться к далёким вершинам». Лидский ищет свой путь восхождения. Его траектория может быть не всегда прямой и не всегда приводящей сразу к цели, потому что это не увеселительная прогулка, а «путь познания». И исполнитель здесь, — вновь обратимся к словам Шнабеля, — выступает в роли «проводника по горам» и должен понимать, «что его подопечные более интересуются горами, нежели им самим». Лидский это прекрасно понимает. Поэтому, следуя своим путём, он неукоснительно и подчёркнуто, выпукло и подробно демонстрирует нам неповторимый рельеф «горного пейзажа» (то есть нотного текста), — будь то детализированные штриховые нюансы или непримиримые внезапности бетховенских контрастов. И если пианисту порой и недостаёт непосредственности



высказывания, то, и это важнее, его вряд ли возможно упрекнуть в посредственности замыслов, ибо они продиктованы не гордыней, а сознанием исполнительского долга.

Итак, помог ли нам Шиллер? Добавило ли что-нибудь к характеристике Кулешова и Лидского их соотнесение с классификацией более чем двухвековой давности? Вновь обратимся к Нейгаузу: «*Дать вещи название — это начало её познания*». Трудно не согласиться, что термины наивный и сентиментальный сейчас звучат непривычно (особенно применительно к пианизму), так как их содержание отличается от современного обычного значения этих слов. Но они пришли на ум не случайно: ведь и Кулешов, и Лидский не вполне вписываются в нынешнее преобладающее направление современной концертной жизни, стремительно сближающейся с шоу-бизнесом. Они не входят в «обойму» всеми узнаваемых медийных лиц, не участвуют в шоу, не избалованы вниманием рецензентов, вокруг них не роятся досужие домыслы и скандальные слухи. В их достойном искусстве ощутимо присутствует ретроспективный момент — их концертная деятельность творит звучащую историю музыки и, добавлю, музыкального исполнительства. Так, культуротворческая миссия Кулешова во мно-

гом связана с сохранением именно инструментальной традиции легендарных виртуозов золотого века пианизма, в которой техническое мастерство, понимаемое и в узком, и в широком смысле, становилось непреходящей эстетической ценностью. Лидский же принадлежит к тому типу музыкантов, для которого техническая сторона выполняет подчинённую роль, а исполнительской целью, — совсем по Д. Рабиновичу, — является «*постижение играемого*», раскрытие «*заложенных в музыке идейных и эмоциональных, интеллектуальных и чувственных компонентов*». Сохранение традиции предполагает её цельное, непосредственное, не рефлектирующее, наивное воспроизведение. Постигание же требует непрестанной интеллектуальной работы, приближающей к объекту своего внимания, стало быть, сентиментального, по Шиллеру, подхода. Что же более ценно для жизни исполнительского искусства? Вопрос праздный. Потому, что важнее всего совокупная полнота фортепианного искусства, его, если процитировать К. Леонтьева, «*цветущая сложность*», в которой должно найтись место для пианизма и наивного, и сентиментального. ■

**Борис БОРОДИН**

## ВОЛШЕБНЫЙ ОГОНЬ

К сожалению, многих замечательных артистов со временем постигает участь мумифицирования былою славой. В прошлом — достижения и «эвересты», в настоящем — атмосфера ритуального мавзолейного преклонения публики перед почившим в творческом небытии кумиром. Артист жив, только пока способен удивляться и создавать нечто новое, совершать творческие открытия, изменяться. Концерт Андрея Диева «**Превращения огня**» стал «превращением» артиста, представшего зрелым мастером во всеоружии — интеллектуальном, интуитивном, виртуозном. Творческим открытием стали пьесы Ребикова и неизвестная редакция Сонета Петрарки № 104 Ф. Листа, а также авторские транскрипции А. Диева.

Сам программный концепт клавирабенда настраивает на философское размышление об энергии огня в музыке. Феномен творчества — это всегда проявление именно огнен-

30 марта 2014

**Андрей ДИЕВ**

Малый зал Московской консерватории  
«Превращения огня»

П. Чайковский, Ф. Лист, А. Скрябин,  
К. Дебюсси, О. Мессиян, М. Де Фалья,  
А. Диев, В. Ребиков

ного животворения. Однако то, что тысячи лет исповедуют индийские брахманы, нами — музыкантами — ощущается интуитивно. Вывести это чувство на осознанный уровень, «услышать» огонь во всех его музыкальных ипостасях — главная идея клавирабенда.

Вопреки современной тенденции отмирания роли ведущего концерта (не «объявителя сочинений», а именно ведущего) Диев общался с залом, объясняя программность концерта и «оправдывая» включение в него каждого сочинения. Его остроумные замечания создали



атмосферу неформальности, уютного и вдохновенного музыкального вечера.

Первым же номером пианист преподнёс слушателям своеобразный музыкальный артефакт: **собственное переложение фрагмента музыки П. Чайковского к пьесе А. Островского «Снегурочка»**, в котором огонь сверкнул в солнечных лучах (*«В очах огонь... и в сердце... и в крови во всей огонь. Люблю и таю, таю от сладких чувств любви!»*; *«Солнце знает, кого карать и миловать»*; *«Свет и сила, Бог Ярило»*). О транскрипциях Диева, которых было много в концерте, стоит сказать особо. Его переложения — это не клавиры оркестровых сочинений. Диев точно и с глубоким проникновением в сущность музыки заключает замысел автора в фортепианную фактуру и делает это, продолжая традиции Листа — как пианист-мастер, как артист. Во многом именно этих изначальных посылов не хватает композиторам при их работе над транскрипциями. В итоге у Диева оркестровая музыка словно переживает своё второе рождение в типично фортепианном «теле».

Огонь материальный — в пьесе **«У камелька» П. Чайковского**, поданной осознанно статично. Пианист словно «снял пыль» с привычных гармоний и известных мелодий, заставляя вслушиваться в биение аккордовых вибраций, в детали их сонорной жизни.

Огонь любви — **Сонет Петрарки № 104 Ф. Листа**, как отмечалось, одно из открытий вечера. Диев представил чрезвычайно интересное соединение редакций. Он поместил первую — редко исполняемую — в начало и конец сонета, середину же оставил во второй — известной редакции. Композитор, видимо, посчитал

свою музыку слишком модернистской и отказался от неё. Действительно, она своими хроматическими остигнутыми набатными ударами словно предвещает то, что будет происходить в XX веке, звучит и в наше время свежо и оригинально. Примечательно, что главная тема, следуя первой редакции, была сыграна в прямом смысле «одной левой», и лишь при повторении к ней добавилась правая — партии рук словно персонализировались в различных художественных героях.

Космогонический огонь был представлен **поэмой А. Скрябина «К пламени»**.

**«Фейерверк» К. Дебюсси** — выражение огня праздничного — был несомненной удачей концерта. Диев обладает потрясающим пространственным слышанием фактуры и мастерски владеет колористикой рояля. Одна из трудностей пьесы заключена в педализации: с одной стороны, фактура предполагает сухое, острое исполнение (вспомним известную запись С. Рихтера), с другой — сам стиль диктует сонористическое смешение красок. Пианисту удалось найти баланс, а главное — на звукописном холсте создать яркую импрессионистическую картину будто живого, сверкающего радужными цветами праздничного фейерверка. Заключение пьесы, которое часто исполняется намеренно контрастно, прозвучало естественно и просто.

Подлинным творческим открытием и одной из кульминаций вечера стали **пьесы В. Ребикова из цикла «Вечерние огни»**, написанные в 1900 году. В этой музыке, не знающей традиционных эталонных исполнений, пианист ощущал полную свободу действий, ограниченную лишь рамками собственного вкуса. Первая пьеса была решена в квази-джазовой манере. Надо сказать, основной тематический элемент миниатюры Ребикова не просто похож на главную тему этюда № 1 ор. 2 Скрябина — автор его просто «честно украл». И Диеву при этом с ловкостью фокусника удалось обмануть слушателя, скрыв композиторские перепевы. В целом пьесы Ребикова в исполнении Диева оставили впечатление русской экспрессии в матовых красках импрессионизма. Несмотря на некоторые параллели с сочинениями известных композиторов начала XX века, необходимо помнить, что В. Ребиков творил вместе с ними, как их современник. А Диев же наделил композитора собственным неповторимым стиливым «лицом».

Второе отделение осветил огонь божественный — **«Первое причастие Девы» из цикла О. Мессиана «20 взглядов на младенца Иисуса»**. Здесь пианист продемонстрировал велико-

лепное владение временем. Многочисленные «звенящие» паузы и ферматы на гранях формы были собраны в единый вектор напряжения, встроены в непрерывное течение музыки. Фактура пьесы была удивительно дифференцированной и многопластовой, словно разведённой в пространстве, складывалось ощущение даже не стерео- а некой мульти-фонии.

Серьёзность и сложность музыки Мессиа-на пианист компенсировал последующими сочинениями. Прозвучало **переложение А. Диева «Укрощение огня» М. де Фальи из балета «Любовь-волшебница»**. Эту, по существу, фантазию на тему композитора Диев исполнил впервые несколько лет назад, она получила известность в интернете и «народное» название «Взбесившийся мобильник». Любопытно, но по своему строению она близка клубной музыке. Возможно, её популярность объясняется именно этой генетической современностью, а не только виртуозной эффектностью. Следующие **Интермедия** и **«Танец огня»** — высочайшего класса фортепианные транскрипции — в испол-

нении Диева были наполнены взрывной энергетикой испанской музыки.

Завершал программу концерта огонь сатиры — **переложения нескольких номеров из балета «Болт» Д.Д. Шостаковича**. Характерная, с оттенком издёвки музыка, её специфическая программность — «Танец хулиганов», «На работу с попойки», «Конференция по морскому разоружению», а также потрясающий артистизм исполнителя на грани с игрой драматического актёра заставил зал азартно вслушиваться в перипетию сюжета, внимая гениальной музыкальной сатире Шостаковича.

Однако на бис в заключение клавирабенда Диев вернул слушателей к любованию истинной красотой, созерцанию сиюминутной изменчивости в наполненной сердечной теплотой пьесе В. Ребикова.

Концерт завершился, однако «превращения» исполнителя, поиски новых концептов и открытий — будем надеяться — продолжатся. ■

**Павел ЛЕВАДНЫЙ**

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



**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.

**Следующий конкурс: Москва, 2016**

[www.chopin-competition.ru](http://www.chopin-competition.ru)  
[chopincompetition@yandex.ru](mailto:chopincompetition@yandex.ru)



ARTIST MANAGEMENT  
**ART-BRAND**  
**30 МАЯ 19:00**

**БОЛЬШОЙ ЗАЛ МОСКОВСКОЙ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**



45

**Ф. ШОПЕН. 24 ЭТЮДА**

**Б. БАРТОК. 3 БУРЛЕСКИ**

**С. ПРОКОФЬЕВ. СОНАТА № 7**

**ЛУКАС ГЕНЮШАС**

**ФОРТЕПИАНО**



PHOTO © BAREK SADOWSKI

Кассы БЗК ул. Б. Никитская, 13/6 (495) 629-94-01 [www.mosconsv.ru](http://www.mosconsv.ru)

**ЗАКАЗ БИЛЕТОВ ✦ [parter.ru](http://parter.ru) ✦ (495) 258 00 00**



# ПРОШЛОЕ В ЗЕРКАЛЕ НАСТОЯЩЕГО

## Вторая соната Александра Чайковского

По-жалуй, нет в мире музыки более удивительного, универсального и парадоксально-противоречивого «изобретения», чем соната. Удивительность этого жанра заключена в его жизнестойкости, не подверженной никаким стилевым виражам в музыкальной истории. Парадоксальность и противоречивость её в самом качестве формы: тональное или иное обособление тем, партий и частей в итоге ведёт к их общей монолитности, единому сонорному «телу» из множества членов. Универсальность её — в неограниченном многообразии проявлений и конкретного концептуального и стилового наполнения. Среди всех жанров соната подобна могучему, великому дереву, корни которого питаются барочной полифонией, ствол окреп в эпоху классицизма, трепещущая крона расцвела во времена романтиков, а ныне толь-

ко слышен шелест листьев и аромат свежего воздуха, ибо материальное выражение формы в XXI веке почти исчезло, оставив лишь свой метафизический каркас.

Сказанное в полной мере иллюстрирует посвящение нашей публикации — **Вторая соната Александра Чайковского**. Будучи одним из крупнейших современных композиторов, А. Чайковский ведёт чрезвычайно насыщенную творческую и общественную жизнь. Являясь профессором, заведующим кафедрой композиции Московской консерватории, художественным руководителем Московской филармонии, председателем жюри многих конкурсов, автор не теряет концентрации на собственном творчестве. Интересы композитора лежат, в первую очередь, в масштабных жанрах — это концерты, оперы, балеты, оратории, крупные камерно-ин-

струментальные сочинения. (Сообщим читателю по секрету, что в настоящее время Александр Владимирович работает над новым фортепианным концертом по заказу Бориса Березовского). Поэтому на концепции сонат для фортепиано также отразилась масштабность философских идей, заключённых не во временную продолжительность, а в само качество замысла.

Соната Александра Чайковского — одно из тех сочинений XXI века, в котором парадоксально сочетаются выражено-современное начало и глубочайшая связь со всей предшествующей историей музыки. Автор будто складывает уникальную мозаику из стилевых и эстетических сегментов различных эпох. Однако сюжет этой сонорной мозаики, её общая эстетика, концептуальное наполнение не имеют аналогов. Музыка А. Чайковского глубоко личностна и объективна одновременно. Её течение непредсказуемо, в ней словно бьётся живое сердце, которое с лёгкостью погружает слушателя в свой мир, полный в равной степени красоты, философии, лиризма, жёсткой объективности и надличностного осмысления. Знакомство с Сонатой оставляет впечатление соприкосновения с некими вселенскими, глобальными процессами. В то же время их звуковое воплощение лишено «фанфар», эпатажности и внешнего блеска. Они имеют ту духовно-аристократическую сущность, которая пронизывает душу своею незыблемой истинностью, основанием на вечных устоях бытия. Вторая соната — в определённом смысле этапное произведение в творчестве А. Чайковского. Её темы из первой части автор использует впоследствии в опере «Один день Ивана Денисовича», а оркестрованная третья часть получит название «Элегия» памяти Т. Хренникова.

Собственно сонатный цикл здесь претворён весьма оригинально. Три части сонаты — Чакона, Скерцо и Ария — представляют собой не только концептуально неделимый цикл, но и единую форму, преломляющую одновременно этапы сонатного Allegro (экспозицию, разработку, репризу) и сонатно-симфонического цикла в целом.

**Первая часть — Чакона** — возвышенная, торжественно-мистическая музыка. Объективное начало здесь главенствует даже в экспрессивном окончании части — кульминации личностной сферы. Естественное, свободное от любой искусственности течение музыки наполнено, тем не менее, множеством философских символов. Их жизнь в драматургии, развитие определяют довольно необычную форму чаконны — сплав сонатного Allegro с рассредоточенной разработкой, вариативности

и рондальности. Темы-символы неоднократно возвращаются, по-разному преломляясь, добавляются новые, постепенно кристаллизуя образы, которые довольно условно могут быть разделены на три сферы: объективная «позитивная», объективная «негативная» и субъективная. При этом общая направленность их трагична. Активного действия, борьбы и яростных столкновений в Чакоме нет. Её события, эмоции, конфликты — всё имеет качество «постфактумности». Прошлое изменить невозможно, однако оно нуждается в осмыслении и в переходе в категорию осознанного опыта. В предельном обобщении именно это и происходит в первой части Сонаты.

Начинается Чакона с объективно-«позитивного» образа, играющего роль главной партии в сонате и своеобразного рефрена. Восходящие пунктирные интонации полны торжественности, величия и гордости (*пример 1*). «Положительность» образа определяется не только общим светлым колоритом темы, но и основанностью её аккордового склада на обертоновом ряде — т. е. объективно обусловленной естественности. В мужественных интонациях главной партии, несмотря на их статичность, заложена мощная созидательная энергия, которая, однако, не получает развития. В символизме сонаты важным является то, что каждое проведение рефрена имеет различное гармоническое окончание. Образ будто ищет выходы, и его поиски определяют драматургию в последующих эпизодах. Первая попытка скрытой силы вырваться и стать движителем преобразований, отчётливо слышимая в трепетных аккордах в начале раздела *tubato*, наталкивается на жёсткую сферу объективно-«негативного» образа — побочную партию, первую в чаконе-экспозиции.

Акцентированные на *fortissimo*, будто хаотично разбросанные по регистрам *quasi*-серийные звуки наделяют образ некой угловатой неестественностью, а окончание темы с её необычным ритмическим рисунком — первая «метка» барочности, к которой драматургия пьесы постепенно движется. Связь с барокко пронизывает все объективно-«негативные» и субъективно-трагические образы.

После первой побочной вновь ненадолго появляется рефрен, наполненный тем же отрешённым героизмом. А затем звучит новый элемент побочной партии, возникший из субъективной сферы образов. В мрачной глубине басов зловещее хроматическое восхождение минорных аккордов сменяется будто стенающими нисходящими интонациями-«вздохами», в каждой из которых



Пример № 1

**Andantino**

Musical score for Example 1, **Andantino**. The piece is in 3/4 time and marked **f** (forte). The score consists of two staves, treble and bass clef, showing a piano texture with chords and moving lines.

48

Пример № 2

Musical score for Example 2. The piece is in 3/4 time and marked **f** (forte) *energico*. The score consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff features triplet and figure-eight markings (3 and 5) over a piano texture.

Пример № 3

Musical score for Example 3. The piece is in 3/4 time and marked **f** (forte). The score consists of two staves, treble and bass clef. The bass staff features a piano texture with eighth-note patterns and a **cresc.** (crescendo) marking. The treble staff features a piano texture with chords and moving lines.

Пример № 4

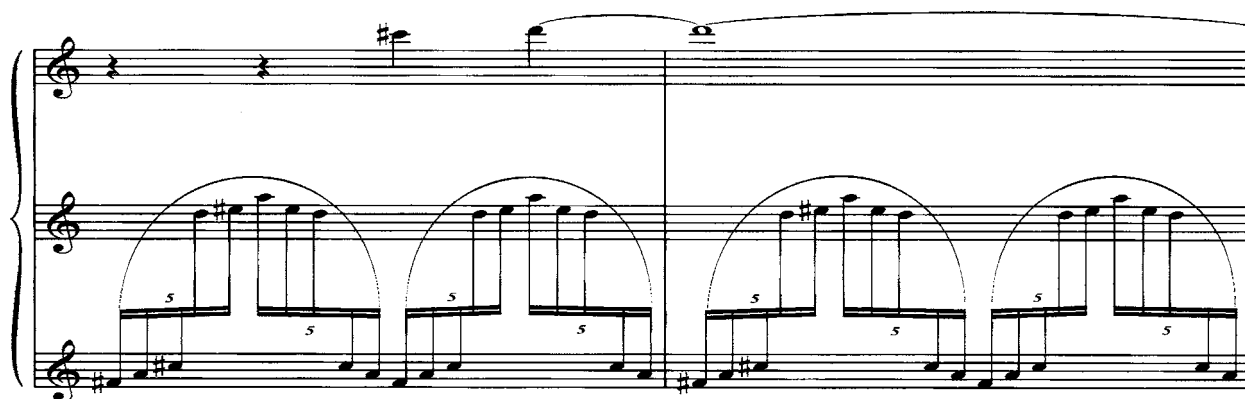
**Allegro precipitato**

Musical score for Example 4, **Allegro precipitato**. The piece is in 3/4 time and marked **p** (piano). The score consists of two staves, treble and bass clef, showing a piano texture with chords and moving lines.

Пример № 5

Musical score for Example 5. The piece is in 3/4 time and marked **p** (piano). The score consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff features a piano texture with eighth-note patterns. The bass staff features a piano texture with chords and moving lines.

Пример № 6



49

происходит замена мажора минором, что наделяет их хрупким, «хрустальным» колоритом. В эпизоде *ritu mosso* эти интонации, как из глубины души наплывами возникающее чувство, усиливают напряжение и словно ищут устоя, избавление. И таковым вновь становится главная партия, звучащая теперь ярче в диапазоне четырёх октав. Однако последующий эпизод с оттенками барочных интонаций и ощущением разочарованности, поникновения лишь усугубляет внутренний конфликт. Краткое проведение рефрена завершает первый этап развития образов.

В эпизоде, отмеченном ремаркой *forte energico*, все разноликие составляющие побочной сферы собираются воедино. Вместе с тем появляется новый, очень яркий тематический элемент, стиль которого — прямая аллюзия на барочность. Его нервные пассажи, безапелляционная твёрдость, гармоническая неустойчивость погружают в атмосферу суровости и душевной неуютности (пример 2). Первая кульминация побочной «объективной» сферы, полная острых пронизывающих созвучий, вновь приводит к рефрену — главной партии. В последующих тактах происходит возвращение и постепенное разрушение образа стенающих, «оплакивающих» интонаций, прерываемых барочной темой. Да и сама эта тема, становясь всё более экзальтированной, прекращает движение внезапной яркой аллюзийной каденцией. Однако о каком-то итоге говорить не приходится: каденция оказывается брошенной, и вместо ожидаемого драматического разрешения звучит новый барочный мотив. Его простые и трогательные интонации воспринимаются здесь, словно просветление в сумрачной атмосфере Чаконы. Тем временем, барочность, как олицетворение роковой предопределённости, набирает силу и окончательно подчиняет себе сонорный мир пьесы. Quasi-кластерные аккорды в сходящемся движении будто снимают современный слой с картины, обнажая

средневековый сюжет: внезапно в остином ритме, напоминая старинный модус, врываются пульсирующие гармонии, которые словно готовят последний, самый экспрессивный эпизод Чаконы — коду.

Титульный жанр ярче всего проявлен в окончании пьесы. В коде появляется новая хоральная мелодия, полная неизбывной, скорбной грусти. Прозвучав лишь раз, она оставляет на авансцене пьесы одинокую кадансирующую фразу, в которой заключена, пожалуй, квинтэссенция эмоции и смысла Чаконы (пример 3). Её интонации — личностные, с оттенком вопросительности и сакрального сосредоточения. Повторяясь шесть раз, она преобразуется, проходя динамический путь от *pianissimo* к *fortissimo*, от интравертного молитвенного шёпота до скандируемого одновременно в пяти октавах высказывания. Однако даже это громогласное кульминационное сферы субъективных образов не теряет сдержанности своего высокого трагизма и не превращается в романтически тотальное чувство.

Величественная неторопливость первой части компенсируется захватывающей внимание, динамичной и интонационно острой второй частью. **Скерцо** — названное нами разработкой сонатного Allegro, не имеет, однако, тематических связей с первой частью. Её разработочность — в развитии сферы «негативно-объективных» образов. Основанный на 10-тоновой серии, сонорный мир Скерцо проникнут её холодной атмосферой. Однако она полна движения и внезапных взрывных экспрессивных «всплесков». В то же время её аффекты лежат вне сферы чувственных образов. Они надличностны, объективны. Складывается впечатление, что активность Скерцо происходит в области неких метафизических, нематериальных процессов. Главные драматургические события здесь — это постепенное собирание особого набора аккордов, каждый из которых в различных

вариантах появляется в ходе развития музыки; а также прораствание полутонового мотива из следующей части. В музыкальную ткань здесь, как её естественное качество, вплетено большое количество пауз, которые, с одной стороны, делают ярче активные эпизоды, а с другой — словно электризуют атмосферу своей внезапностью.

С развитием драматургии Скерцо непрестанно усиливается чувство всё большей негативизации образа, усиления его агрессивности. Через всю пьесу красной нитью проходит триольная интервальная фигурация, полная тревоги и затайенной злобы одновременно. Аккорды, составляющие в различных вариантах фактурную основу Скерцо, постепенно кристаллизуются, будто отыскиваются сегменты некоего зловещего мистического предмета. Вначале они звучат отдельно яркими сонорными вспышками, затем по три в такте, обретая качество «роковой» колокольности, а в кульминации пьесы эти колокола своим динамическим и экспрессивным натиском вселяют чувство неотвратимой катастрофичности, фатальности. В то же время сфера субъективных образов не исчезает окончательно. Первый же такт Скерцо содержит два главных образных элемента: разложенный аккорд и полутоновый мотив d-cis, во всей своей экспрессивности раскрывающийся в третьей части (пример 4). Однако здесь этот мотив, благодаря своей жёсткости, вписывается в общий диссонантный колорит пьесы. Окончание части оставляет впечатление незавершённости, «повисшего» вопроса.

Следующая часть — **Ария** — знаменует собой возвращение позитивного образа и является своеобразным антиподом Чаконы. Названная нами репризой, она аккумулирует позитивные личностную и объективную сферы предыдущих частей. Форма пьесы довольно условно может быть названа сложной двухчастной. Начинается она восходящим квинтовым мотивом — преломлённой главной партией первой части. Сохраняя интонационное единство, он изменяется качественно: в Чакоме его посыл содержал героизм и мужественность объективного образа, здесь же главная партия переходит в сферу субъективизма, а её героизм перевоплощается в спокойное приятие, мужественность — в нежность, деятельная энергетика — в созерцательность и статику. Эмоции сферы главной партии в Арии имеют то качество свободного искреннего проявления и мудрой спокойности, какое бывает после переживания глубокого эмоционального потрясения и сакрального катарсического очищения.

В неторопливое движение главной партии постепенно включается пульсирующий тон h, как

волшебная нить, ведущая в ирреальный образный мир следующего краткого, но чрезвычайно яркого эпизода, который выбивается из общего характера. Хрустальный колорит его остиной фактуры, словно перезвон сказочных «колокольчиков», создаёт впечатление на глазах творящегося чуда (пример 5). Как видение, возникнув и растворившись, он уступает место активному, взволнованному эпизоду, в котором появляется секундовый мотив cis-d из Скерцо. Матовые, фантастические раскаты гармонии в партии левой руки венчает трепетная, хрупкая и щемящая мелодия в верхнем регистре (пример 6). Её высказывание — это и вопросы, и ответы, и поиски одновременно, полные искренности, трагизма, трогательности, и при этом твёрдой настойчивости. Итогом поисков оказывается яркая каденция — последний аллюзийный знак Сонаты. Но в ней не разрешаются проблемы, а её патетический тонус словно утверждает их безысходность. И вновь звучат вопросительно-восхищённые мотивы первого раздела, вернувшегося почти без изменений. Его мягкие и терпкие гармонии, повторяющийся ритмический рисунок словно гипнотизируют своим постоянством, заставляющим вслушиваться в биение прямих аккордовых вибраций. Однако, будто внезапное пробуждение от дремоты или наваждения, возвращается хрупкая лирическая тема, звучащая здесь ещё более экспрессивно и ярко в нервном экстазическом напряжении. На пике и предельном натяжении её струна обрывается, растворяясь в сонорном небытии.

Вторая соната А. Чайковского — одно из тех современных сочинений, которое может быть любимо и исполнителями-«интеллектуалами», и исполнителями-«романтиками». Музыка автора транслирует свой посыл одновременно и в сердце, и в разум, поскольку содержит множество уровней смыслов и многозначных образов, заключённых в интонационно-острый, оригинальный, но интуитивно понятный и «цепляющий» душу музыкальный язык. Технические средства здесь полностью подчинены замыслу и не являются самоценными, фактура очень удобна (ведь автор сам является превосходным пианистом), а виртуозность рафинирована, поэтому «клиентами» Сонаты могут быть как студенты колледжей и училищ, так и зрелые исполнители. Однако в обоих случаях мы адресуем сочинение вдумчивым и эмоциональным музыкантам, минуя тех, кто ориентирован на «спортивно»-феерическую виртуозность. ■

**Павел ЛЕВАДНЫЙ**



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА  
ПОЛЬСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · КРАКОВ  
ФОНД ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА · ВАРШАВА

представляют Новое полное собрание сочинений ФРИДЕРИКА ШОПЕНА  
Подготовка текстов и комментарии Яна Экера и Павла Каминского

**СЕРИЯ А: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПРИЖИЗНЕННО**

- Том 1 A/I: Баллады (op. 23, 38, 47, 52) РМИ 2001 (ISMN 979-0-3520-2001-6)  
Том 2 A/II: Этюды (op. 10, 25, три этюда для Méthode des Méthodes)  
РМИ 2002 (ISMN 979-0-3520-2002-3)  
Том 3 A/III: Экспромты (op. 29, 36, 51) РМИ 2003 (ISMN 979-0-3520-2003-0)  
Том 4 A/IV: Мазурки I (op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63, Мазурка a-moll («Gaillard»),  
Мазурка a-moll из альбома «La France Musicale» (Notre Temps)  
РМИ 2004 (ISMN 979-0-3520-2004-7)  
Том 5 A/V: Ноктюрны (op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62) РМИ 2005 (ISMN 979-0-3520-2005-4)  
Том 6 A/VI: Полонезы I (op. 26, 40, 44, 53, 61) РМИ 2007 (ISMN 979-0-3520-2006-1)  
Том 7 A/VII: Прелюдии (op. 28, 45) РМИ 2007 (ISMN 979-0-3520-2007-8)  
Том 8 A/VIII: Рондо (op. 1, 5, 16)  
Том 9 A/IX: Скерцо (op. 20, 31, 39, 54)  
Том 10 A/X: Сонаты (op. 35, 38)  
Том 11 A/XI: Вальсы I (op. 18, 34, 42, 64) РМИ 2011 (ISMN 979-0-3520-2011-5)  
Том 12 A/XII: Отдельные произведения I (Блестящие вариации op.12, Болеро, Тарантелла,  
Allegro de concert, Фантазия op.49, Колыбельная, Баркарола; приложение –  
Вариация VI из «Hexameron»)  
Том 13 A/XIIIa: Концерт e-moll op. 11 для ф-но с оркестром (редакция для ф-но соло)  
Том 14 A/XIIIb: Концерт f-moll op. 21 для ф-но с оркестром (редакция для ф-но соло)  
Том 16 A/XIVb: Большой полонез Es-dur op. 22 для ф-но с оркестром (редакция для ф-но соло)  
Том 18 A/XVb: Концерт e-moll op. 11. Партитура (историческая версия)  
Том 21 A/XVe: Концерт f-moll op. 21. Партитура (историческая версия)

**СЕРИЯ В: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПОСМЕРТНО**

- Том 25 B/I: Мазурки II (B-dur, G-dur, a-moll, C-dur, F-dur, G-dur, B-dur, As-dur, C-dur,  
a-moll, g-moll, f-moll) РМИ 2025 (ISMN 979-0-3520-2025-2)  
Том 26 B/II: Полонезы II (B-dur, g-moll, As-dur, gis-moll, d-moll, f-moll, b-moll, B-dur,  
Ges-dur) РМИ 2026 (ISMN 979-0-3520-2026-9)  
Том 27 B/III: Вальсы II (E-dur, b-moll, Des-dur, As-dur, e-moll, Ges-dur, As-dur, f-moll,  
a-moll) РМИ 2027 (ISMN 979-0-3520-2027-6)  
Том 29 B/V: Отдельные произведения III (Похоронный марш c-moll, [Варианты] /Воспоми-  
нание о Паганини/, Ноктюрн e-moll, Экосезы D-dur, G-dur, Des-dur, Контрданс,  
[Allegretto], Lento con gran espressione /Ноктюрн cis-moll/, Cantabile B-dur, Presto  
con leggerezza /Прелюдия As-dur/, Экспромт cis-moll /Фантазия-экспромт/,  
«Весна» (версия для ф-но), Sostenuto/Вальс Es-dur, Moderato/Листок из альбома,  
Галоп «Маркиз», Ноктюрн c-moll)  
Том 30 B/VIa: Концерт e-moll op. 11 для ф-но с оркестром (редакция для 2-х ф-но)  
Том 31 B/VIb: Концерт f-moll op. 21 для ф-но с оркестром (редакция для 2-х ф-но)  
Том 33 B/VIIIa: Концерт e-moll op. 11. Партитура (концертная версия)  
Том 34 B/VIIIb: Концерт f-moll op. 21. Партитура (концертная версия)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной  
офсетной бумаге. Формат издания — 24 × 31,5 см.

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное  
Издательство. Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571,  
факс: +7-495-911-3132 / [www.rmi.ru](http://www.rmi.ru), [www.baerenreiter.ru](http://www.baerenreiter.ru). e-mail: [info@rmi.ru](mailto:info@rmi.ru).

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA · Krakow / [www.pwm.com.pl](http://www.pwm.com.pl). Fundacja Wydania  
Narodowego Dziel Fryderyka Chopina · Warszawa / [www.chopin-nationaledition.com](http://www.chopin-nationaledition.com)





I часть Квартета ор. 59 № 3. Автограф Бетховена

# «РУССКОЕ» СЛОВО БЕТХОВЕНА

(исполняя «Русские квартеты» ор. 59)

Автор предлагаемого текста — человек необыкновенной судьбы, славы и озарения. Его все называют Блаженный Иоанн, и он действительно несёт в себе дар мистического провидения. Всё, с чем он соприкасается, входит в поле его интеллектуального излучения. Всё, что он оценивает, предстаёт в уникальном освещении и раскрывает тайны, не видимые никому, кроме него. Блаженный Иоанн — проповедник Церкви Любви, мистический поэт, писатель и пианист совершенно особого типа. Для него фортепиано — инструмент познания всего звучащего, инструмент, вмещающий весь космос музыки, но трактуемый столь необычно, как необычно фортепианное звучание всего, воспроизводимого (всегда в ансамбле с партнёром) этим единственным в своём роде пианистом. Квартеты Бетховена ор. 59 Блаженный Иоанн воспроизвёл именно на фортепиано. Подзаголовок «Исполняя «Русские квартеты» поясняет его (и только его!) путь к познанию музыки. Стиль и характер его письма, его догадки и наблюдения столь же уникальны, как и весь облик этой неповторимой личности.

**М**узыка начинается тогда, когда исполнитель выходит за пределы общепринятых нотописей. Необходимо переломать запрет — и *трансцендировать*, прорваться в сферу иного, небесного, вышенебесного, *превышенебесного* звучания. Тогда в музыке сквозь аутентичный нотный текст начинает проступать начало архетипическое.

Штамп — нечто предельно чуждое архетипу: окаменевшая музыка. Музыка надо оживить, для чего выйти из каменной постройки под названием «традиционная фортепианная школа».

Сыграв все симфонии и фортепианные концерты Людвиг ван Бетховена, прочитав всю его «мистическую библиотеку», впервые сталкиваюсь с тем, что могу назвать *сложной* музыкой. «Русские квартеты» все считают сложными, и мне эта музыка далась нелегко. Она настолько трудна для понимания, что пришлось выйти за рамки даже той мистической премудрости, которой владею и которую мне дано облекать в музыкальные транскрипции.

С каждым новым сыгранным произведением великого миннезингера мне приходится рождаться заново. Каждый раз встречаю нового Бетховена! И каждый раз... испытываю растерянность. Меня как мыслителя поражает многообразие его гения и новизна его музыкальной мысли. Глубины неисповедимые!

Нет такой любви на земле — а у него она есть. Нет такой доброты — а она реальна, разлита в чудесных световых спектрах его мистических музыкальных замков. Нет такой чистоты, простоты, а финал Первого фортепианного концерта, или Третий концерт, или некоторые симфонии — простота, проще которой не бывает.

Бетховен — не простой и не сложный, не современный и не устаревший, вне каких-либо категорий. Его музыка не подходит ни под одно определение. Программная или не программная? Современная или устаревшая? Простая или сложная? *Органически присущая человеку*, его составу, из внутренних замков востребуемая.

Бетховен АРХЕТИПИЧЕН. Работает в сферах универсума, закрытых для настоящего. Глубже и глубже...

Важнейшее гуманистическое откровение о нем заключается в том, что **Бетховен ищет источник истинной духовности**. Духовность же не связана с расхожими мифологемами или очередными религиозными «башнями из словной кости», а заложена в микрокосме, в глубинном универсуме человека.

## ПОДЛИННЫЙ БЕТХОВЕН — В КВАРТЕТАХ!

С прекрасными партнёрами, среди которых есть пианисты мирового уровня, мы переиграли в четыре руки почти всего Бетховена: девять симфоний, двадцать сонат, концерты, увертюры... Но я твердо убеждён: настоящий, подлинный Бетховен — в квартетах!

Квартет — камерное произведение, рассчитанное на исполнение в аристократических салонах. Постоянно действующих публичных ансамблей в то время не было. Аристократы содержали музыкантов за свой счёт и зачастую сами брались за инструмент (например, граф Разумовский был скрипачом, князь Голицын играл на виолончели). В столичных гостиных представляли самую изысканную, самую интеллектуальную музыку.

Симфонии, концерты — для огромных залов, для оркестра и толпы. Квартеты — для домашнего музицирования, для узкого круга, для друзей. Только в них Бетховен мог свободно, без оглядки на возможную реакцию публики, выразить сокровенные идеи и переживания.

«Квартеты Разумовского» — музыкально новый Бетховен. Венский гений открыл для себя новый утопический оазис, иную культуру — и полилась *новая* музыка...

## ПРИКОСНОВЕНИЕ К АРХЕТИПУ

«Русские» квартеты — что это? «Кама-ринская»? «Хождение в народ»? Здесь другое: утраченная интеллигенцией и мегаполисами, хранимая в народной душе *память о Гиперборее* — древней цивилизации, как говорят, 10000 лет назад охватывавшей территорию всей Европы, Россию и даже север Китая... Сквозь всевозможные наслоения времени и пространства Бетховен позволяет дотянуться к солнечному, музыкологически озвученному архетипу непорочного прото-человечества, звучащему во внутренних замках, и раскрыть его.

Позвольте, спросят, о какой Гиперборее речь? Не о той ли, которую ищут любители непознанного, колдуны и контактёры, о которой выпускают профанские книжки для неприятельного читателя? Нисколько! Мы говорим о Гиперборее духовной. О ней хранится мнемоническая память в сокровенном внутреннем, как о цивилизации-праматери, о Золотом веке,



где сочетаются в единое вселенское братство всё человечество и пантеоны добрых божеств.

Что за оригинально-русские напевы! В них слышны русская тройка, русская зима... Многие биографы Бетховена поражаются: как мог австрийский композитор посвятить российскому аристократу, пережившему на родине опалу и по сути изгнанному Екатериной II, лучшие три из своих 16 струнных квартетов?! Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо представлять духовную эволюцию автора. Перед нами не просто камерное произведение — но *прикосновение к архетипу*, который Бетховен открыл для себя как идеал грядущего человечества.

Время написания — 1806–1807. Композитор успел разочароваться в Наполеоне, которого поначалу полагал олицетворением Французской революции. Прежде уповал, что Бонапарт принесёт Европе свободу: разрушая империи, победит рабство... Но после того, как французский «первый консул» провозгласил себя императором — с гневом вычеркнул имя узурпатора из посвящения Третьей симфонии.

На три гениальных «русских» квартета Бетховена вдохновило открытие *нового идеала*.

## «БЕЛОЭМИГРАНТСКАЯ» ТОСКА ПО НЕБЕСНОЙ РОССИИ

Граф (позднее князь) Андрей Кириллович Разумовский — один из ближайших друзей композитора, русский посланник в Вене. Известный всей Европе меценат, горячий поклонник Моцарта и личный друг Гайдна, в самом возвышенном смысле любитель музыки, Разумовский блестяще разбирался в исполнительском искусстве, виртуозно владел смычком и часто брался играть партию второй скрипки в своём квартете.

Граф был влюблён в музыку Бетховена, Людвиг симпатизировал ему в ответ. Постепенно отношения переросли в горячую дружбу. Изгнанный из отечества и тоскующий по России, Андрей Кириллович преподнёс Бетховену сборник полных грусти и печали русских песен. Слушая их, беседа с русским другом о судьбах Европы, Бетховен получает просветление: будущее — за Россией!

Молодой российский посланник полон вольнодумных настроений (в декабре 1825 они выплеснулись восстанием на Сенатской площади). Именно они, а не якобы разгульная петербургская жизнь, стали истинной причиной изгнания графа из России. В беседах с Разумовским Бетховен стал, по сути, первым европейским



Граф А. К. Разумовский.  
Портрет работы И. Б. Лампи

декабристом. Его «Русские квартеты» — песнь свободолюбия против деспотии, тирании, византийщины. Не очередное посвящение знатному меценату, но голос новой цивилизации, предвосхищающий главную тему Девятой симфонии, которая увенчает всю жизнь Бетховена: «Обнимитесь, миллионы! Вы — братья! Любите друг друга! Будьте полны света!»

Эту весть не следует понимать в банально-политическом ключе, как «провозвестие революций 1848 года» и т.п. Бетховен был не социальным бунтарём, но *духовным первопродцем* мессианистической метки. Подобно своим друзьям-аристократам Николаю Голицыну и Андрею Разумовскому, ненавидел террор, несправедливость, деспотизм. Подобно им, желал человеколюбия, равенства, свободы... Но, будучи гениально одарён не только как музыкант, но и как мистик, прозревал **принципиально другой миропорядок**, органически чуждый веку сему — **преображённую вселенную богочеловечества**.

Вот и в Разумовском венский классик почувствовал не столько политическое свободомыслие, сколько голос божественной Праматери — Той, от Которой приходят будды, христы, бодхисатвы, пророки и помазанники, провозвестники вселенского братства. Услышал «белоэмигрантскую» тоску русского графа по *России*

небесной. Увидел превечную Россию — и ухватился за её образ как за новый идеал.

## ИЗ ГИПЕРБОРЕЙСКОГО ПАКИБЫТИЯ

Да: между Россией и архетипом лежит... тоска. Не стоит русскую тоску понимать натуралистически: широкие поля, скачущая зимняя тройка... Настоящая тоска — *по архетипу*, общему для русских и немцев, кельтов и китайцев. Его-то и нащупал в русских народных мотивах иноземец Бетховен.

Понять и увидеть подобное можно только издалека. Живя в России, Россию не увидишь. Существует ли она вообще? И да, и нет. Бердяев почувствовал её архетипику, будучи в эмиграции. Гоголь писал свои самые щемящие русские образы именно за границей... Сегодня, так же живя вдали от отечества, отчётливо сознаю: *моей России* попросту нет в физическом пространстве! Вернуться в неё можно только духом.

Вспоминаю Россию, которую не знал. Помню мельчайшие детали, города, улицы, людей... Всё перешло в прошлое, в порядок грёз. Россия, которую люблю, *сейчас* только открывается — из своего гиперборейского пакибытия.

Истинно существует та Россия, которую в духе вижу и насаждаю, которую знаю, из которой пришёл. Да, была загублена, но в свой час вернётся — чистая, светлая, рыцарская, благородная, женомироносичная Русь-Любавушка, что поклонялась Отцу любящему да Матери девственной — Макоши, Ладе, Таре. Россия добрых богов, добрых пастырей и добрых людей...

О той, небесной России я плачу. О её приходе молюсь за фортепиано, когда играю «Русские квартеты» Бетховена.

## БЕТХОВЕН «ЗАГОВОРИЛ» ПО-РУССКИ

Бетховен «заговорил» по-русски! В его музыке слышатся Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский... Весь Глинка с его гимническими распевками словно вышел из Восьмого квартета, в котором середина третьей части — народная тема «Отцу нашему по всей земле Русской — слава, слава!» Не царю-императору слава, а Отцу *нашему* (т.е. всех добрых людей) — Богу-Отцу богомилов, христоверов, духоборов и калик перехожих, Отцу чистой любви, гиперборейскому Сварогу и Дажьдбогу!

Голос исконной Руси, богочеловеческой, китежградской, где *другой* Христос — живущий не

в храмах, а в сердцах; православный, а не правоверный; оригинальный, а не ортодоксальный. Автор «русских квартетов» открывает нам небесную Святую Русь 50-тысячелетней давности, времён величайшей древней цивилизации живых архетипов.

Начало Восьмого квартета — полное отрицание. Всего четыре ноты, но как величественны! Четырьмя звуками Бетховен говорит: прежде, чем принять новое, нужно отвергнуть старое. Надо уметь отрицать даже себя вчерашнего. Дальше — вопрошание и изумительное утешение в конце.

Какая философская глубина! Никто из композиторов так категорично не отрицал этот мир, как Бетховен, но никто и не дерзал входить в другой миропорядок в противовес падшему.

*Гиперборея* — *сплошное солярное объяснение в любви*. Ничего кроме любви в действительности нет. Когда любовь чиста и утверждена на непреходящих архетипических столпах, она непрестанна и неколебима. Все тысячелетние земные исторические циклы — не что иное как объяснение в любви всех, проходящих свои лестницы, помазания, дары и страстные пустыни!

## ВРАТА ДУХОВНОГО МИННЕЗАНГА

«Русские квартеты» не были восприняты в Австрии. О шедеврах говорили: «Неисполняемо, заумно! Подобной музыки не должно существовать!...». Граф Разумовский, обладавший безупречным музыкальным вкусом, утешал многострадального композитора: за его музыкой будущее! Он привёз бетховенские сочинения в Россию. Три более поздних квартета Бетховен посвятил князю Николаю Голицыну, также горячо проповедовавшему его музыку. На князя обрушился шквал восстаний: «Что это за музыка? Откуда она? Сумасшедшая, непонятная, не салонная...». Тот отвечал: «Только такую и надо исполнять! Вот истинно великая музыка!».

Разумовский и Голицын не жалели сил на проповедь музыки Бетховена в российском высшем свете, и их усилия не пропали даром. Россия приняла немецкого менестреля, признала своим! Квартеты исполнялись в салонах Москвы и Петербурга и пользовались успехом, несмотря на сопротивление великосветских «ценителей», которых раздражала глубина бетховенских произведений.

Разумовский и Голицын прозревали в музыке Бетховена не только творение мирового гения, но и начало русской национальной му-



Дом Бетховена  
в Гейлигенштадте

зыкальной культуры. Вслушайтесь в эти созвучия. Сквозь весь 7-й квартет скачет русская тройка — символ мистической, вечной России: три белых коня с колокольчиками, сани с двумя-тремя пассажирами, бескрайние зимние поля... Всё вне времени, вне пространства: поёт, говорит, хороводит — снега, пейзажи... Неопишуемо!

Бетховен заново открывает врата *русского духовного миннезанга*, некогда царившего под гиперборейским небом, но впоследствии вытесненного, запрещённого, оставившего отголоски лишь в народной песне. Здесь, как океан в капле воды, уже запечатлена вся дальнейшая наша музыка: Чайковский, Дунаевский, Шостакович, Свиридов... «Зимние грёзы» Чайковского будут написаны в 1866, 60 лет спустя. Но как схожи темы! Людвиг и Пётр отнюдь не подражают друг другу. Оба равно гениально слышат голос архетипа. **Русский** дух говорит им — тот самый, древний, источниковый.

## ГЕЙЛИГЕНШТАДТСКАЯ ГОЛГОФА

Не знаю, можно ли играть что-либо после... Жажду, чтобы отечество наше обновилось, родилось заново. Живя в России, я не смог бы так сыграть. И, думаю, никто не может. Вложить в исполнение столько чувств и слез, испытать такие озарения можно лишь страдая от любви в разлуке: бесконечно любя Россию и вынужденно находясь вдали от неё, своей невесты.

В пустыне мира душа несёт крест, но в то же время наполняется блаженством. В ней пробуждается огонь Миннэ — любви пребожественной, какой нет на земле и даже на низших небесах. На неё изливается утешение, которого она не вправе ждать ни от кого и ни от чего, поскольку такой любви просто нет! Но Миннэ вот-вот придёт на землю.

Такова солнечная перспектива, которую мы называем новой Гипербореей. Никаких химер, вражды, рассудочности, подозрительности, мамоны. Чаемое будущее она становится в музыкальных гармониях и обертональных ритмах. Внутренние вибрационные замки озвучивают архетипическую жемчужину, которую раскопал в чистом русском поле страстной Людвиг.

Музыкальные прозрения Бетховена, выраженные в «русских квартетах», не объяснить, не вспомнив о тяжелейшем кризисе, своего рода голгофе, пережитой им в гейлигенштадтский период. Помазанник (в т.ч. музыкальный) рождается только в обстоятельствах «на грани». В безнадежности, отчаянии, покаянии, мольбе к Небу без надежды быть услышанным... в великом страдном.

С 1795 по 1802 г. глухота прогрессирует. Бетховен теряет слух медленно, что лишь усугубляет страдания. Доктора обольщают ложными надеждами: «Нужно съездить на воды, слух постепенно улучшится...». Наконец, один из врачей говорит откровенно: «Положение безвыходное. К 32 годам вы окончательно оглохнете».

Какой крест для музыканта! Бетховен вступает в полосу смертельного кризиса. Что значит для композитора не слышать свою музыку? Все равно что пианисту отрубить руки или бегуну — ноги. Музыка звучит внутри — и одновременно недоступна для слуха... Зачем тогда писать?

Прежде искал земной любви, хотел жениться. Но кто пойдёт замуж за глухого? Он останется один... Композитор решает покончить с собой. Покупает два пистолета, пишет подробное завещание, оставляет небольшое наследство племяннику Карлу и брату Иоганну. Но вдруг — внезапно перемены удивляют все биографы! — с Бетховеном что-то произошло. Самоубийство не состоялось.

Что способно остановить человека от рокового шага в состоянии крайнего отчаяния, разочарования, одиночества? Друзья? Он никому не открывался, ни с кем не советовался. Музыка, которую писал? Нет... Ответ можно дать только духовный. Голгофа, прохождение по грани смерти всегда разрешается откровением Божества. Бетховена в Гейлигенштадте посетила Миннэ!

## ГОЛОС ЦАРИЦЫ АРХЕТИПОВ

Адажио из Девятой симфонии запечатлело произошедшее. В начале звучит лебединая песнь страстного гения. Запредельная скорбь,



последние слезы. Дыхание скрипок... Какие паузы! Останавливается дыхание. Душа готова уйти. Уже смирилась, уже склонила лебединую головушку...

Каждая великая душа, уходя к свету, уводит за собой всё человечество. Одновременно величайшая радость — и бесконечная скорбь, связанная с утратой.

Финал реквиема. Всё заканчивается. Предстоит последнее движение. Вдруг происходит нечто невообразимое. Гениальный переход из запредельной скорби в блаженство. Солнечная вспышка любви во внутреннем!

Бетховен на грани смерти услышал музыку настолько прекрасную, что она пронзила его сердце. Ему открылась истина. Внезапно просиял светлый коридор к будущей жизни.

Он понял, что будет писать именно так. Никакая глухота не мешает ему творить гениальные шедевры! Ему дарован духовный слух, пронзающий иные миры, в которые нет доступа слуху физическому.

В Гейлигенштадте Бетховена спасла от самоубийства не земная женщина, а **Небесная Возлюбленная**. С Нею он вступил не в земной — в теогамический брак, и Она открыла ему Брачный чертог, куда однажды войдут не двое, а миллионы влюблённых!

Композитор услышал голос Царицы архетипов, гиперборейской Матери человечества, атлантической Alma Mater Dei et Humani, апокалиптической Жены Облечённой в Солнце. Отныне этот голос будет сопровождать его до могилы и ещё тысячу лет после: **«Должно оглохнуть этому миру, чтобы начать слышать то, что мир не слышит»**.

Великая провокация любви! Музыка вышних сфер изливается на Бетховена, стирая зло и сопутствующие ему химеры, терзающие человека: помыслы, родовые программы...

Услышать и пережить подобное можно только под знаком смерти.

Бетховен озарён, он счастлив! О, он пришёл в мир не для того, чтобы, по-деревенски зевая, ежеутренне поправлять чугунные гирьки на часах с кукушкой. Существуют иные часы, отсчитывающие иное время — инобытие и иномирие.

Вся музыка мира отныне живёт внутри него. Зачем оркестры и дирижёры, партеры и галёрки, аплодисменты и поклоны, когда в нем самом целый симфонический оркестр и нескончаемая акустическая зала? Что это? Безумие или проекция великих сфер во внутренний храм?

Композитору открывается превосходство музыки над человеческой речью: запечатлён-

ная в ней *сочетающая сила божественной любви Миннэ*. Отныне он будет говорить на языке, соединяющем всё человечество!

Вышняя любовь не может носить частный характер. Она требует служения людям — всем без исключения; терпеливого несения креста и агнчьей жертвы. Могу только упасть на колени перед Бетховеном-Орфеем от лица всего человечества неба и земли. Сойдя в преисподнюю глубину страдания, он победил смерть, обретая сияющие печати помазанника Миннэ!

## НА ЯЗЫКЕ МИННЭ

Чтобы играть Бетховена, нужно ежедневно проходить тем же путем, каким проходил он: вратами смерти и вратами наивысшей тайны, которая смогла удержать на земле такого страстного человека, как наш гиперборейский миннезингер (впрочем, как и любого другого) и придать высший смысл его бытию: **Миннэ**, Превышенебесная любовь!

Победить смерть означает пройти смертными вратами... и вернуться полным любви, принеся на землю Миннэ. Победить смерть — выйти из времени и пространства и войти в вечность. Победить смерть — уйти, как бы ни было тяжело, чтобы вернуться победителем!

Помазанник несёт небеса на землю, и за ним идут тысячи.

Человек призван через страдание войти в блаженство и божество. Благодаря им обретается чуткое, сострадательное, рыдающее сердце. Чтобы стать великой душой, нужно много страдать и сострадать. Таков духовный закон.

Невозможно источить Миннэ, не умерев. Если вы говорите о вышней любви, но при этом ведёте сытую комфортабельную жизнь обывателя, ваше искусство — ложь! Постоянно — между этим и тем миром, между Богом и человеком, человеком и Богом! Когда исполнитель способен пребывать в этих диапазонах, тогда звучит настоящий Бетховен, Моцарт, Чайковский... тогда это по-настоящему трогает людей.

*Душа человеческая хочет слышать нечто превечное, архетипическое. Ждёт разрешения вопросов, на которые не может найти ответ. В человеческом мире не найдёт, сколько бы ни искала. Человек жаждет получить божественное утешение вне слов и логических формул, которые всегда отдают синхрофазотроном. Утешение на языке Миннэ.*

Не потому ли Бетховен так очарован и взволнован, проводя долгие часы в беседах с графом Разумовским? Подробности их бесед навсегда останутся тайной для земных биографов. Но

дерзну провести своего рода пророческую реконструкцию, прочесть сокровенные диалоги так, как они запечатлелись в духовном эфире, доступном мистическому зрению.

Потомок казаков-кобзарей, Разумовский рассказывает Бетховену предания о древних старцах-лирниках, о музыкальных радениях христоверов, о разлитой в народной песне бесконечной доброте Небесного Отца и Земли-Матушки. Услышанное ошеломляет композитора.

На одну из встреч Андрей Кириллович приносит русские гусли, то ли некогда подаренные ему крестьянином, то ли чудесным образом сохранившиеся от прадедов... Начинает играть.

Былинные гусли, рассказывал Разумовский, как ни один другой инструмент связаны симпатическими золотыми нитями с вибрационным строем Земли, а значит — с уделами человеческими. Имея особое воздействие на душу человека, меняют его судьбу, исцеляют, преображают. Потому-то белые старцы древнерусские были гуслирами: игрой да песенной импровизацией наставляли о высочайших тайнах, одухотворяли, поднимали расслабленных...

Гусли предполагали таинственное к ним касание, таинственное познание, почитание от таинственного старца. Когда гуслиеры или миннезингеры собирались воедино, перебирали струны и пели чудесные песни, совершалось таинство *радения (радования, рады)*: человек обретал свой оригинальный прообраз и восхитался на небеса!

## БЕТХОВЕНСКОЕ ФОРТЕПИАНО: МУЗЫКА В МОЛИТВЕ И МОЛИТВА В МУЗЫКЕ

Древние струны звучали увлекательно, однако выглядели архаичными. И Бетховен задумался: как вибрации гиперборейских лирообразных гуслей привнести в наиболее близкий ему инструмент? Можно ли преобразить моцартовское фортепиано таким образом, чтобы воспроизводить изначальные архетипические вибрации божественных миров?

Так родилось аутентичное фортепиано — инструмент не клавишный, как традиционно думают, а скорее струнный. Если поднять верхнюю крышку фортепиано, можно увидеть большие гусли (на пианино вертикальные, на рояле горизонтальные), по струнам которых ударяют молоточки, в свою очередь воспроизводящие *вибрации сердца* через движение руки.

При аутентичном исполнении вибрации гуслей — соответственно и фортепиано, как инструмента гуслеобразного — бесценны: *ограждают и очищают сердце от зла*. Бетховенское фортепиано, как никакой другой инструмент, способно ткать музыкальную сферу, *одухотворяющую и обоживающую* человека!

У слушателей текут слезы. Их души восхищаются в горный мир... Уже не приходится выбирать: молитва или музыка. Не задумываясь отвечаем: музыка! Но аутентично понятая, воспринятая в изначальной архетипической полноте. Музыка в молитве и молитва в музыке!

## ЦЕЛОМУДРЕННЫЙ СХИМНИК В ФОРТЕПИАННОЙ КЕЛЬЕ

Бетховен — никакой не «венский классик». Очередное клеймо музыкального раввината! Если думать привычными штампами (революционер, Третья симфония, посвящённая Бонапарту, «Лунная соната», глухота в тридцать, Гейлигенштадтское завещание), — ничего не поймёте в Бетховене!

Гений непреложно восходит к архетипу, затрагивает в соборном «фортепиано» своей многомиллионной аудитории глубочайшие струны, тончайшую слуховую мембрану, предназначенную слышать хоральную симфонию Архетипа архетипов — Миннэ, вышней любви.

Бетховен стучится во врата, в которые никто до него не стучался. Его музыкологический слог открывает другую память: мнемоническую, о невидимом.

Нет ничего важнее духовной жажды! Ничего актуальнее стука в двери, которые ещё никто не открывал! Ничего прекраснее венца первопроходца! Ничего великолепнее удела героя, побеждающего штампы и ложь, готового расстаться с ветхими идеалами вчерашнего дня, которые сегодня превратились в химеры!

Бетховен не ортодокс — скорее, сектант; не предсказатель — катакомбный прозорливец; не просто гениальный музыкант — целомудренный схимник, денно и ночью бдящий в своей фортепианной келье. Свечи здесь всегда зажжены, ибо огонь духовного сердца — неопалимая купина и освещает даже глубины преисподней, неся прометеевский свет в колодцы мрака. Сила возжженной свечи Миннэ во внутреннем храме — непререкаема!

## СВЕЧА МИННЭ ВО ВНУТРЕННЕМ ХРАМЕ

Гипербориана великого мистика Бетховена — не только богодухновенные «русские» квартеты, создание нового струнного инструмента или наша тоска по новой земле, Святой Руси человеческого всемирного братства. Это откровение очередной светописи-шифрограммы, очередной ключ к постижению тайны исполнительского мастерства.

Истинная музыка, как действо, связана с расшифровкой таинственных текстов. Некогда они были надиктованы композитору, а сегодня диктуются нам, исполнителям и слушателям вечной музыки.

Пианист — либо священник мелхиседеков, либо буквалист и буквоед. Либо Орфей, либо фарисей. Третьего, увы, не дано. Чтобы раскрывать миннические коды уникальных нотных рун, нужно самому быть «из ряда вон», вне обывательских канонов века сего. Чтобы услышать музыку изнутри, необходимо игнорировать *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* и пр., равно как суету и обывательство брэнного мира. *Всякая музыкальная фраза вибрирует динамично, неповторимо, каждый раз впервые!* Менестрель не задумывается, громко или тихо. Его заботит только безущербное, доподлинное выражение того, что просится наружу из сердечных замков. Тогда все акценты, длинноты, паузы, повышения или понижения тона возникают естественно, стихийно, сверхсознательно.

Гениальность музыканта заключена не в техническом превосходстве или магическом воздействии на аудиторию, а в **касании универсума** — единого музыкального мета-инструмента, каждая пылинка которого распылена в сердце человека. Раскрыть сердце слушателя, вызвать слезы, задеть архетипическую струну в замках подсознательного — цель истинных миннезингеров бетховенской помазаннической метки.

Священная музыка задействует внутренний алтарь духовного сердца исполнителя, восхищает в сферы божества, побеждает смерть, страх и плоть. Затрагивает неколебимые универсальные основы бытия. Мгновенно помещает под душ очистительной благодати, поскольку несёт то, чего не дадут никакие усилия, медитации, тибетские ашрамы и астральные выходы: ЛЮБОВЬ, какой нет на земле, всеобъемлющую, насквозь проникающую ДОБРОТУ и зашкаливающее МИЛОСЕРДИЕ.

Может быть, потому бетховенская музыка не принадлежит отдельному времени, одной



Бюст Бетховена  
работы Ф. Клейна (1812)

стране, единственной планете? Великий музыкальный христос пребывает в диалоге со множеством пространственно-временных континуумов. Он, можно сказать, межгалактичен, иномирен, внепространствен. Соразмерен вечности, как его величество Архетип гиперборейской Святой Руси.

\*\*\*

... Музыка пошла, как в открытую форточку, полетела в межгалактические пространства... Моя ностальгия по России — той, небесной, гиперборейской. Слезы умиленной радости и великой скорби о том, чего нет в настоящем. Бесценные хрустальные слезы Бетховена-первопроходца. ■

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





# ДЕСАНТ ИЗ АВСТРИИ

Очередной технический семинар Ассоциации фортепианных мастеров России был посвящён марке «Brodmann».

**И**нтересна судьба этой фирмы. Она была основана в 1796 году в Вене, но после кончины её основателя была выкуплена сотрудником фирмы Игнацем Бёзендорфером, давшим компании своё имя. В начале 2000-х годов, после того, как владельцами знаменитого «Boesendorfer» стали японцы, несколько сотрудников решили «отпочковаться», организовать собственное производство и вернуть фирме её изначальное историческое название. Об истории марки «Brodmann» и особенностях организации производства слушателям семинара рассказал генеральный директор фирмы **Бернд Грун**.

На семинаре были представлены два рояля модели AS-188 и пианино 121 см. Все инструменты произвели на участников семинара самое благоприятное впечатление красотой звука, своеобразием тембра, динамическим диапазоном, чуткостью и отзывчивостью механики.

Основным ведущим занятия мастером был **Геральд Штремницер**. Именно в его служебные обязанности входят окончательная настройка, регулировка и интонировка роялей «Brodmann» перед продажей и после их установки у владельца. Его коллега **Колин Тэйлор**, технический директор фирмы, занятый вопросами конструирования инструментов и акустических систем, их дизайна и контроля производства, в разговор вступал заметно реже, главным образом, отвечая на вопросы по используемым на фирме материалам, комплектующим и технологиям.

В целом, создалось впечатление, что задачей гостей из Австрии было заявить о своём существовании и продемонстрировать качество своей продукции в рамках нового для них российского рынка. Что же касается передачи своего опыта собравшимся на семинар фортепианным мастерам (а ведь именно ради этого представители России, Украины, Казахстана приехали

в Москву), то оказалось, что об этом специалисты «Frohmapp» не успели серьёзно подумать.

Заявленная тема «Работа с „сырым“ пианино», то есть с инструментом, только что выпущенным с фабрики, могла бы стать очень интересной и информативной. Можно было показать немало операций и приёмов по доведению «до ума» привезённого на семинар пианино: это и черновая настройка с подъёмом строя «в камертон», и настройка начисто, и операции по регулировке механики и педальных механизмов, и интонировка с учётом пожеланий владельца, и многие мелочи по ходу знакомства с инструментом. К сожалению, реально всё свелось к двукратной настройке, причём черновая настройка ничем технологически не отличалась от окончательной, а до механики и интонировки дело так и не дошло. Поэтому к концу первого рабочего дня «семинаристы» заскучали.

Более информативным был второй день семинара. Мастер работал с роялем (похоже, более «родным» и привычным для него инструментом) и показал многие **настроечные и регулировочные операции**. В завершение дня участникам семинара удалось посмотреть приёмы интонирования рояля и послушать их результат. И действительно, рояль звучал прекрасно, из желающих поиграть на нем выстроилась очередь.

Третий день был посвящён теме «**Настройка двух роялей в унисон**» — актуальной для мастеров, работающих в концертных и учебных заведениях, и впервые возникшей в плане наших семинаров. К сожалению, мастер ограничился лишь рекомендацией настроить первым инструмент с более высоким строем, а потом подстраивать к нему другой, изначально настроенный более низко. В качестве наилучшей технологии сведения двух инструментов в унисон он предложил посадить ассистента за первый инструмент и настраивать второй по звукам первого. При отсутствии помощника и возможности поставить рояли рядом было рекомендовано как можно более тщательно настроить оба инструмента по одному и тому же камертону.

Оставшееся время до заявленного в программе концерта (заменённого презентацией акустических колонок) г-н Штремницер посвятил продолжению работы с механикой и интонировке того же рояля, с которым работал накануне. Собственно, семинар на этом и закончился. Далее — торжественное вручение сертификатов слушателям и фуршет. Но несмотря на весёлое завершение, некоторое чувство разочарования осталось. Может быть, при подготовке следующих семинаров следует заранее знако-



мить педагогов с пожеланиями к содержанию, со среднестатистическим уровнем профессиональной подготовки слушателей? Хотя бы для того, чтобы избежать потерь драгоценного времени на изложение некоторых азбучных истин.

Отдельной «главой» семинара стал день, посвящённый **фирме «Jahn»** — производителю всего спектра материалов и инструментов для фортепианного мастера.

В целом же хочется поблагодарить организаторов, поскольку радость от встречи с коллегами и друзьями, возможность обменяться опытом в кулуарах семинара с лихвой компенсируют весь упомянутый негатив. Думаю, что с подобным настроением уезжало и большинство коллег, собравшихся на этот семинар. ■

**Владимир КЛОПОВ**





# ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА РОССИИ

«PianoФорум» совместно с Ассоциацией фортепианных мастеров России открывает новую рубрику. Мы представляем профессионалов, чьи опыт и мастерство гарантируют счастливую судьбу пианино и роялей, им доверенных.



**Евгений Борисович АКИМОВ**

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров

Стаж — 20 лет

Работает в ДМШ им. Бетховена

E-mail: [evgeniy.akimov.1966@mail.ru](mailto:evgeniy.akimov.1966@mail.ru)

Тел.: 8 (915) 342-58-44



**Сергей Иванович КАРЕЛИН**

Пятигорск

Член Ассоциации фортепианных мастеров

Стаж — 15 лет

Работает в Госфилармонии на Кавказских  
Минеральных Водах

E-mail: [karelinpiano@yandex.ru](mailto:karelinpiano@yandex.ru)



**Александр Валентинович БЕЛОГУРОВ**

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров

Работает в ЦМШ при Московской  
консерватории

Тел.: 8 (915) 125-20-70



**Михаил Петрович КРЫЛОВ**

Москва

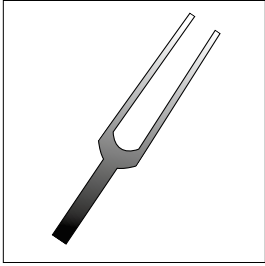
Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2007

Работает в ДМШ им. Алексеева

E-mail: [krylov56@mail.ru](mailto:krylov56@mail.ru)

Тел.: 8 (926) 565-60-74





**Геннадий Алексеевич ЛОКТЕВ,**  
Астраханская обл., г. Знаменск  
Член Ассоциации фортепианных мастеров  
Заслуженный работник культуры  
Преподаватель с 1971, настройщик — с 1991  
Зав. отделом народных инструментов ДМШ  
Тел.: 8 (960) 853-00-47



**Анатолий Николаевич ПРОХОДЦЕВ**  
Московская обл., г. Кашира  
Член Ассоциации фортепианных мастеров  
Стаж — 25 лет  
Работает в ДМШ № 2 г. Каширы  
Тел.: 8 (903) 140-38-63

63



**Дмитрий Виленович ОСАКОВСКИЙ**  
Москва  
Член Ассоциации фортепианных мастеров  
[www.pianomaster.info](http://www.pianomaster.info)  
Тел.: 8 (903) 504-43-98



**Александр Николаевич РУДЕНКО**  
Рязанская обл.  
Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2001  
Стаж — 39 лет  
Работает в ДМШ № 1 г. Рязани  
E-mail: [alesanderrudenko@mail.ru](mailto:alesanderrudenko@mail.ru)  
Тел.: 8 (910) 503-79-80



**Вячеслав Петрович ПАВЛЕНКО,**  
Магнитогорск  
Член Ассоциации фортепианных мастеров  
Работает в Магнитогорской государственной  
консерватории  
Тел.: 8 (919) 320-26-08



**Александр Леонидович СЕЛЕЗНЁВ**  
Ярославль  
Член Ассоциации фортепианных мастеров  
Стаж — 32 года  
Работает в ДШИ № 1 г. Ярославля  
E-mail: [nastroishik@inbox.ru](mailto:nastroishik@inbox.ru)  
Тел.: 8 (903) 646-91-10



# ПРОФЕССИЯ «НАСТРОЙЩИК»: АВ ОУО

В настоящей статье, посвящённой истории становления профессии «настройщик фортепиано», внимание автора сконцентрировано на периоде 1837-1913 гг., поскольку он охватывает «бум» в распространении и развитии фортепиано. Особенно заметный расцвет фортепианного строительства происходил в это время в Англии. Позднее темп развития фортепианного производства в Европе существенно замедлился: во время Первой мировой войны закрылись многие успешные фортепианные фирмы. Основание Ассоциации фортепианных настройщиков (Piano Tuners Association) в 1913 г. подразумевало, что до той поры небольшая и изолированная группа людей оставалась «невидимой».

## ПОТРЕБНОСТЬ В НАСТРОЙЩИКАХ

До появления фортепиано большинство музыкантов-клавиристов настраивали свои инструменты самостоятельно, а умение настраивать инструмент было необходимой частью общей подготовки клавириста. В результате сама идея специально призвать кого-то, чтобы настроить клавишин, долгое время казалась столь же нелепой, как если бы требовалось специально приглашать настройщика скрипки для профессионального скрипача. Правда, клавишин, вёрджинель, спинет, клавикорд гораздо легче поддаются настройке, чем фортепиано: у них только одна струна для каждой клави-

ши; к тому же, струны не имеют столь сильного напряжения, как у фортепиано. Первоначально клавишные инструменты приобретались наиболее богатыми семействами, нанимавшими музыкантов, которые наряду с навыками игры на инструменте обладали также умением его настраивать. Однако сложности, связанные с установлением равномерной температуры, не позволяли использовать исключительно чистые интервалы. Так называемая «пифагорова комма», возникающая при равномерной температуре, приводила к тому, что при квинтовых ходах между тонами фа и си-бемоль возникал «волчий» интервал. Таким образом, правильная настройка инструмента хотя и создавала замечательную возможность одинакового исполь-

зования всех тональностей, но оказывалась значительно более трудной для любителя, и настройка фортепиано стала задачей, с которой успешно справиться мог лишь профессионал.

Английский историк фортепиано Эдвард Римболт, упоминая о настройке инструмента в равномерной темпериции в главе «О настройке» в книге «История фортепиано», опубликованной в 1860 году, пишет: «Равномерная темпериция теперь принята повсюду в Европе. Её неоценимое преимущество состоит в том, что она позволяет нам использовать все 12 мажорных и минорных звукорядов с равной свободой и без опасения оскорбить слух в любом из них более, чем в другом; таким образом, предоставляет неограниченную свободу исполнения игры, открытую на встречу всем чудесам современной гармонии».

Артур Лёссер писал о клавирах: «[Они] не представляют бесконечно острую проблему струнных или духовых инструментов — а именно в достижении точной высоты. Клавиши называют её уже готовой, и любой младенец может, нажав на лёгкий рычаг, произвести нужный по высоте звук. Истинно, что клавиатура должна быть настроена заранее, но распространение инструмента среди минимально музыкальных людей имело любопытное последствие: настройщик и исполнитель редко совмещался в одном и том же человеке. Трудно вообразить себе даже самого примитивного исполнителя на скрипке или гитаре, который не знал бы, как подтягивать струны до надлежащей высоты, но среди пианистов подобная некомпетентность стала правилом. Осложнение методов настройки, возможно, добавило трудности в этом» (из книги «Men, Women and Pianos: A Social History»).

А. Лёссер освещает культурно-историческую ситуацию, сложившуюся в конце XVIII столетия, когда клавиры (родовой термин для клавиесина) получили всё более широкое распространение в знатных семьях в целях расширения женского образования: изучение клавирной игры рассматривалось как важное условие для вступления девушек в брак. Англия ко времени восшествия на престол королевы Виктории была охвачена «фортепианной лихорадкой». Уже в 1800 г. борьба фортепиано с клавиесином, кажется, завершалась. Розамонд Хардинг отмечает: «указание в печатных изданиях «для фортепиано» стало более частым, нежели «для клавиесина», что означает «возрастающее превосходство фортепиано» (из книги «The Pianoforte: Its History Traced to the Great Exhibition of 1851»).

Сохранился портрет 1744 года, на котором изображён Буркат Шуди, выполняющий настройку клавиесина, сделанного фирмой Бродвуда для короля Фридриха Великого. Сам Бродвуд также был вовлечен в настройку инструментов. Римболт упоминает, что «*господин Бродвуд обладает интересным портретом основателя фирмы в процессе настройки клавиесина королю Пруссии*».

В начале XIX столетия настройку фортепиано осуществляли только фортепианные фабрики. В фирме Бродвуда существовал для этой цели специальный отдел настройки, в который входило к тому времени по меньшей мере три человека.

От квадратных фортепиано, выпускаемых в середине XIX столетия, ожидалось, что они будут сохранять строй приблизительно от одного месяца до шести недель. С учётом крайне влажного британского климата и температурного режима английские инструменты вполне могли требовать и более частой настройки. Однако этот инструмент никогда не мог сравниться по красоте тона с новыми роялями, и поэтому постепенно его выпуск всё более и более сокращался. Вскоре Джон Бродвуд прекратил производство квадратных фортепиано и в 1866 году полностью перешёл на производство роялей.

Специальная профессия настройщика фортепиано возникла по причине повышения спроса на инструменты и, соответственно, потребностей в их настройке.

Появление больших квадратных фортепиано и позднее больших роялей с их более сложной механикой привело к тому, что лишь самые «храбрые» владельцы решались самостоятельно настраивать свои инструменты; большая же часть потребителей предпочитала поручать эту ответственную работу мастерам. В таких условиях и родилась профессия настройщика фортепиано.

Главные фирмы-изготовители фортепиано («Бродвуд», «Лонгмен», «Бродерип» и другие) обеспечивали настройку проданных инструментов, используя услуги своих отделов настройки. Но как только количество изготавливаемых и приобретаемых инструментов стало увеличиваться, потребность в настройке инструментов стала расти значительно быстрее, чем ранее, и фортепианные фирмы уже не могли удовлетворить спрос на услугу.

О сложившейся ситуации сообщает немецкий автор Бартольд Фриц в своей книге «Anweisung, wie man Claviere, Clavecins and Orgeln in alien zwolf Tonen gleich rein stimmen konne», изданной в 1757 году в Лейпциге: «*Имеются люди, которые живут в этой стране и не*



могут овладеть мастерством настройки. В городах имеются любители музыки, которые хотели бы предпринять это упражнение (...), имеются многие преподаватели, (...) которые сами никогда не обучались надлежащей настройке».

Лёссер, в свою очередь, поясняет: «Искусство настройки никогда не поспевало за темпами продажи инструментов, особенно после того, как развивалось и усложнилось pianoforte. Настройка стала специальным навыком лишь после середины XVIII столетия и выделилась в отдельное занятие, в профессию — лишь в XIX веке».

## СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ НАСТРОЙЩИКОВ

Настройщик, трудившийся на фабрике, занимал особое социальное положение: он не расценивался как простой фабричный рабочий. Рассмотрим иллюстрацию, помещённую в книге Д. Вейнрайта о компании Бродвуда: изображение настройщика за работой в 1842 году. Одет он несколько иначе, чем другие рабочие фабрики: на нём гораздо более «парадная» одежда, чем на других людях, изображённых на картине. Хотя настройщик носит передник, он одет в тёмный жакет, а на голове его вместо обычной для рабочих изношенной кепки — цилиндр. Аккуратно сложенная на соседнем стуле одежда указывает на то, что не весь его рабочий день будет потрачен на работу в помещении фабрики: скорее, ему придётся трудиться и за её пределами, что было обычной практикой того времени.

Любопытна ещё одна иллюстрация, помещённая в книге Эрлиха «Фортепиано. История». Здесь изображён шикарно одетый, даже щеголеватый джентльмен в модном платье, в изящных начищенных до блеска ботинках. Он настраивает очень высокое — высотой около 1 м 80 см — кабинетное фортепиано.

Судя по всему, настройщик во времена царствования Виктории и Эдварда расценивался как джентльмен «особой породы», державшийся довольно обособленно в пределах фабрики и общавшийся «на равных» с хозяином настраиваемого инструмента и его домочадцами.

## ОБУЧЕНИЕ И УЧЕНИЧЕСТВО

Большинство настройщиков обучались на фортепианной фабрике. Срок обучения составлял от пяти до семи лет. Историк фирмы «Бродвуд» Аластэр Лоренс, члены семейства которого

работали на фирме с 1787 года, отмечал: «Обычно настройщики на фирме «Бродвуд» проходили пятилетнее ученичество, после чего, если они решали остаться, они продолжали деятельность в штате фирмы или автономно на условиях сдельной работы».

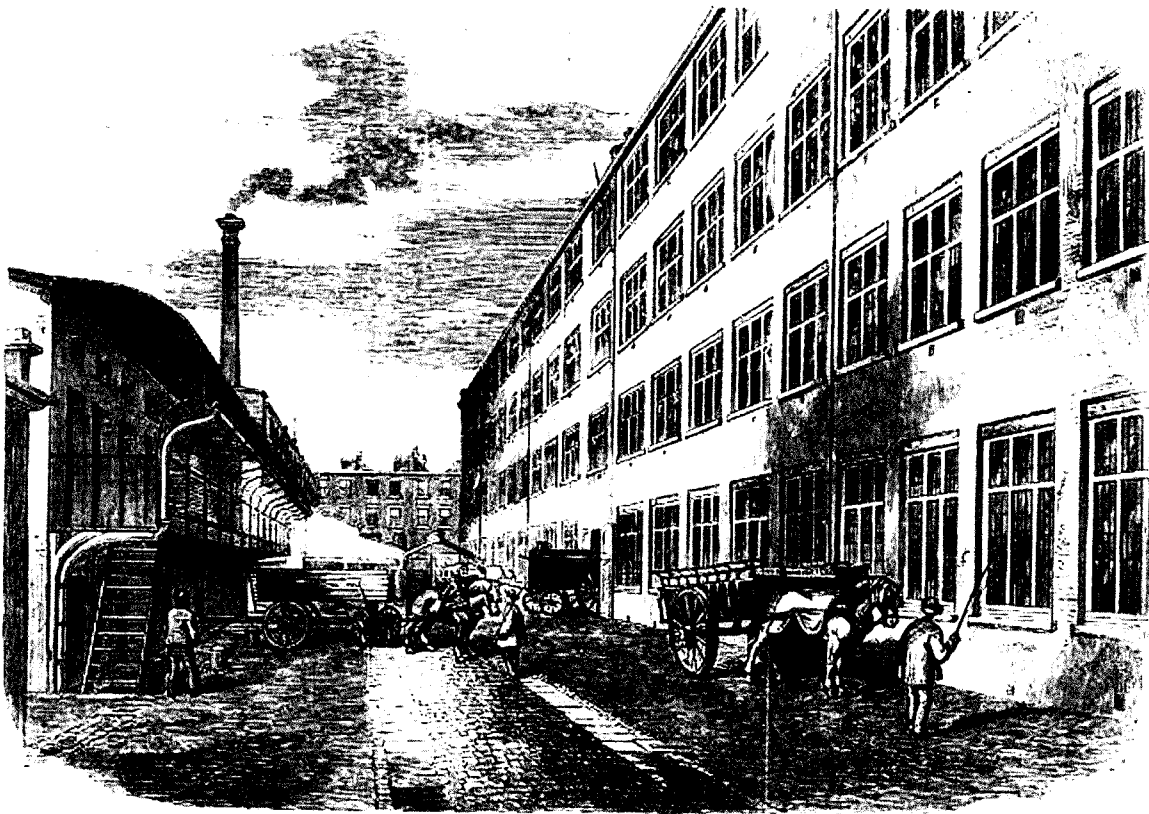
Одна из самых ранних книг по настройке появилась около 1840 года. Это был анонимный буклет под названием «Руководство по настройке, содержащее полный трактат по настройке фортепиано, органа, мелодиюна; вместе со спецификацией дефектов и их средств».

Интересные исторические сведения можно почерпнуть также из журнала «Pianomaker», предназначенного для торгового информирования читателей. В опубликованном в 1913 году интервью с фортепианным мастером Фрэнком Чалленом на вопрос, почему система ученичества в фортепианной промышленности заглохла, даётся следующий ответ: «Эта система была почти мертворождённой и существовала лишь как специальное отделение настройки в системе торговли».

В июне 1913 года специальная подкомиссия Ассоциации изготовителей фортепиано, рассуждая об условиях заключения контракта между учеником и хозяином, сообщала в этом журнале, что в ученичество могут быть допущены не кто угодно, а «только юноши с хорошим характером в возрасте 15 или 16 лет, имеющие за плечами качественное школьное образование». Относительно вознаграждения было установлено, что «рабочий, под чьим наблюдением будет находиться обучаемый, будет получать «чаевые» в размере одного шиллинга или около того».

Через месяц в том же журнале Эрнест Гоулленд дал пояснения, касающиеся методики обучения: «Ни один ученик не должен допускаться к настройке инструмента один, без наблюдения со стороны квалифицированного рабочего. Я думаю, сначала нужно преподавать ученику главную идею устройства фортепиано, а уж потом позволять ему идти дальше как настройщику. Без глубоких познаний о том, как устроено и как изготавливается фортепиано, даже самый прекрасный настройщик может причинить инструменту много вреда... Любой человек, занятый любым делом, должен быть прежде всего мастером своего ремесла».

На протяжении многих лет с изготовлением и продажей музыкальных инструментов, а также с публикацией нотных изданий была связана другая лондонская фирма — «Морли» («Morleys»). Первоначально по патенту французской фирмы «Эрар» здесь производились арфы. В 1881 году



ANTIQUAPIANOSHOP.COM

BROADWOOD'S PIANOFORTE MANUFACTORY. SEE NEXT PAGE.

67

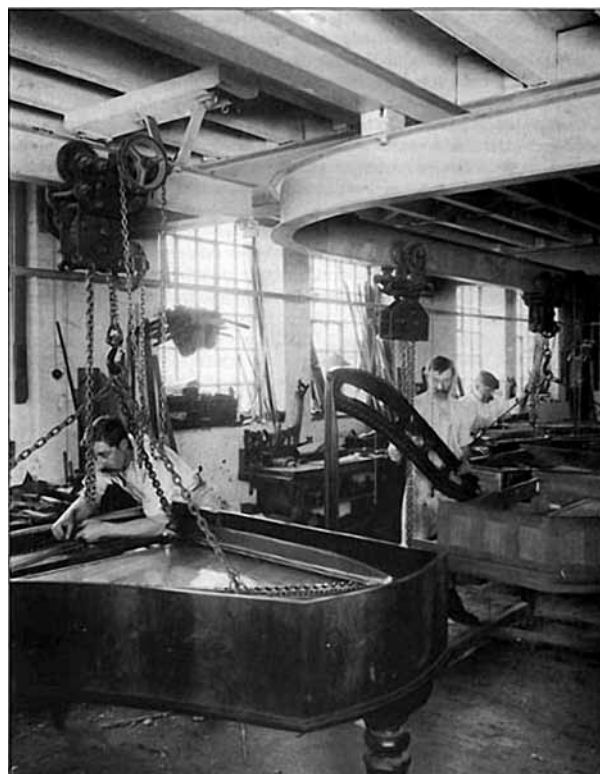
в местечке Левишем Роберт Морли основал производство фортепиано. Система ученичества здесь оказалась довольно безжалостной. Сначала в обучение было принято 14 юношей, которые занимались исключительно настройкой. Когда их численность достигла 21 человек и они приобрели достаточную компетентность, руководство фирмы уволило большую часть настройщиков, и система ученичества на фабрике прекратила своё существование.

## БИЗНЕС И ЗАНЯТОСТЬ

«Бродвуд» и другие ведущие фортепианные фирмы начали устанавливать образцы обслуживания, которые вскоре стали перенимать представители малого бизнеса. Фортепиано приобретали уже не только жители Лондона, но и его пригородов. «Бродвуд» наладил через фортепианных дилеров снабжение своими инструментами потребителей по всей стране, иногда предлагая и своих обученных настройщиков. Лучшие находились в Лондоне. Они предоставлялись для обслуживания наиболее важных партнёров фирмы, но настройщики, которые хотели оставить фирму по завершении ученичества, могли поддержать связи со своей Alma Mater и работать в одном из её провинциальных

представительств. Этих провинциальных дилеров Бродвуд тщательно лелеял. Так, в сентябре 1838 года Джеймс Шуди Бродвуд писал своему сыну Генри о важности значительного запаса готовой продукции, доступной в кратчайший срок для розничных продавцов, дабы немедленно удовлетворить запросы покупателей: *«Эти инструменты хранятся, чтобы в любой момент их можно было отослать в Пурдъес, Билс или в любой другой музыкальный магазин, чтобы никто из розничных покупателей не ожидал долго момента поступления фортепиано».*

Именно благодаря этим «розничным друзьям» бывшие ученики, получившие профессиональное образование на фортепианной фабрике, завоёвывали новые позиции. Они становились независимыми и даже открывали собственные магазины. Эти люди использовали старые связи со своими фирмами, чтобы добавить респектабельности своим рекламным объявлениям. Настройщики, попавшие около 1848 года под сокращение, беззастенчиво использовали оставшиеся у них визитные карточки. Разнообразная реклама выставлялась на обозрение в местном магазине, а владелец магазина часто действовал в качестве агента настройщика.



## РАБОТА ОБУЧЕННОГО НАСТРОЙЩИКА

Большие лондонские фирмы, именуемые «фортепианными домами», производили большое число инструментов, которые необходимо было содержать в порядке. В 1850–60-е годы наблюдался бум фортепианного строительства. В это время лишь в одном Лондоне было изготовлено от 60.000 до 100.000 фортепиано. Нетрудно представить, сколь огромное число настройщиков фортепиано требовалось на фабриках, в магазинах, демонстрационных залах и в домах покупателей.

Обычно повышенный спрос на фортепиано наблюдался с сентября-октября до окончания Рождества. По этой причине большая часть «обычных» рабочих весной временно увольнялась с фабрик и направлялась в другие отрасли; с наступлением в начале сентября плохой погоды рабочие возвращались в постоянный штат.

По системе «Морли», согласно контракту, заключаемому между покупателем и магазином, фортепиано настраивались четыре раза в году. Настройщики, которые покинули фабрику, использовались владельцами магазина. В зависимости от размера магазин содержал двоих или троих настройщиков. Большое число специалистов приглашалось на службу

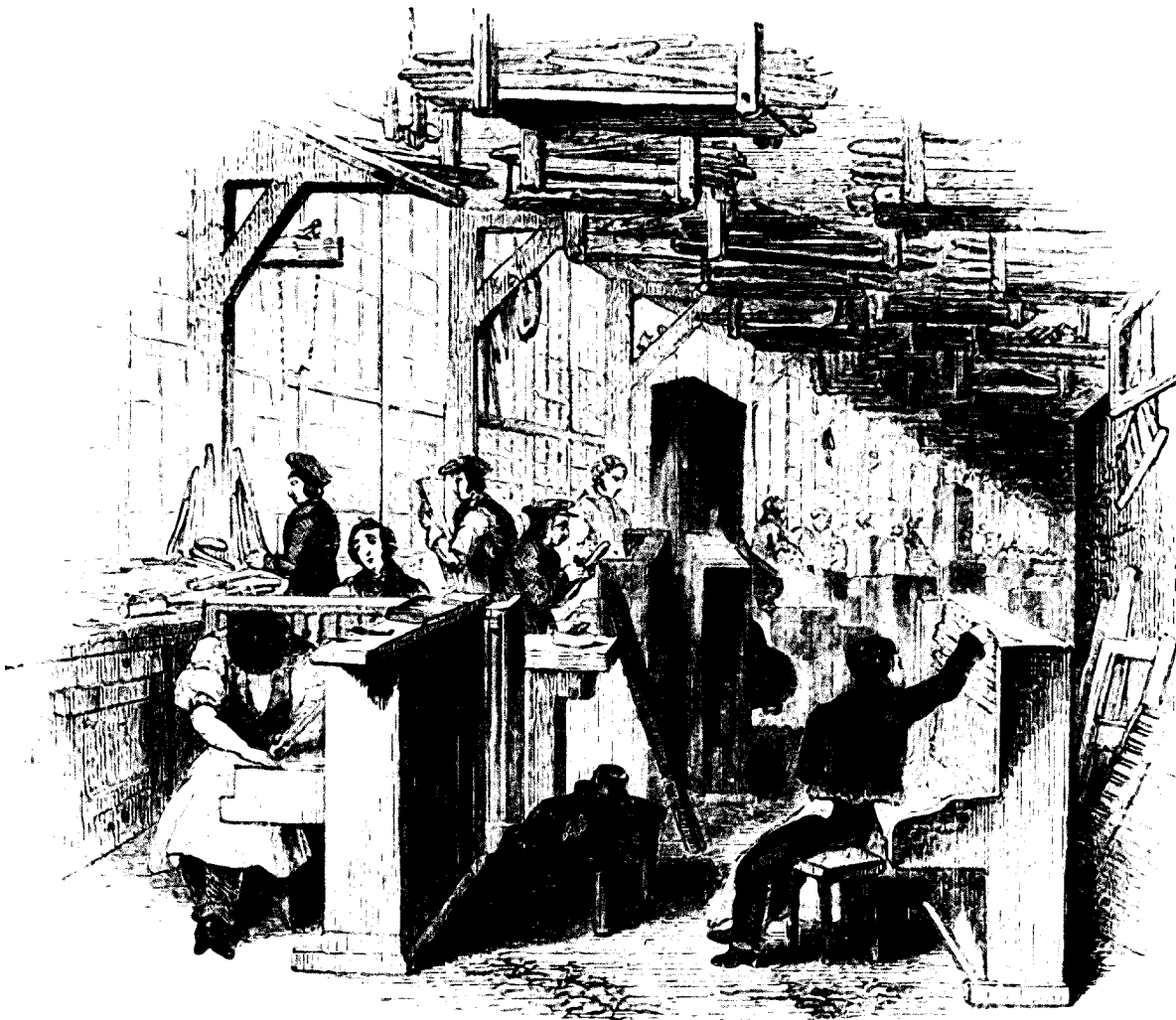
в том случае, если размер бизнеса гарантировал их загруженность.

Каждый настройщик имел определённую норму. За неделю он должен был настроить от 25 до 30 фортепиано, что примерно соответствует и сегодняшней норме работы английского настройщика на фортепианной фабрике при пятидневной рабочей неделе. Правда, в отличие от современного мастера у настройщика викторианской эпохи не было автомобиля. Зато широко использовались другие виды транспорта.

Так, госпожа Веллс, отец которой работал настройщиком в местечке Левишем около 1900 года, пишет в своих воспоминаниях, что помнит его, постоянно разъезжающим на велосипеде в спортивном цилиндре. Отец известного английского композитора Эдварда Элгара ездил к клиентам на лошади и позже использовал пони и рессорную двуколку.

Большие фортепианные фирмы (дома), чьи настройщики имели тенденцию путешествовать (даже во время войн), делали специальные скидки в зависимости от способа их передвижения. В 1905 году фирма «Бродвуд» опубликовала даже специальный каталог, в котором принимались во внимание время, затраченное на путешествие настройщика, и деньги, затраченные фирмой на такое путешествие к клиенту, сообщались данные о стоимости доставки фортепиано в различные районы Лондона и удалённые местечки страны.





В сноске к этой странице каталога читаем: *«Важно отметить, что поскольку за настройку инструмента согласно контракту ответственна наша организация, а проводится она должна с огромной осторожностью и абсолютной точностью, любое посещение настройщика должно быть оплачено вне зависимости от заявок клиентов».*

Одна из книг учёта по настройке инструментов фирмы «Бродвуд» (1904 г.) вносит в список требование оплатить командировочные расходы за поездку в Колчестер, поскольку была произведена несогласованная настройка инструмента для клиента, который не имел контракта с фирмой «Бродвуд». Подобных требований со стороны фортепианных фабрик было достаточно много.

Отношения настройщика с клиентом иногда складывалась весьма сложно и трудно. «The Music Trades Review» приводит любопытный случай из истории одной лондонской фортепианной фирмы. Леди, купившая рояль, с парази-

тельной частотой и регулярностью жаловалась на нарушение его строя и требовала настроить инструмент, что настройщик и делал всякий раз. Однако как только последний покидал дом, вновь возникала проблема с нарушением строя. Покупательница жаловалась вновь и требовала возвращения настройщика. Тот приезжал снова и снова, но не обнаруживал никакой проблемы с настройкой. Жалобы леди, однако, не прекратились. Наконец, к ней прибыл один из самых опытных мастеров фирмы, но опять никаких неправильностей с настройкой инструмента обнаружено не было. Леди была вынуждена признать этот факт, но при этом добавила: «Да, всё правильно: когда Вы играете на нем — всё в порядке, но когда я начинаю петь с инструментом, он совершенно расстраивается». Ответ мастера не хотелось бы передавать читателю. ■

**Владимир ПОЛЮШКИН**

На иллюстрациях — фортепианная фабрика Бродвуда



## БЛАГОРОДНЫЕ И СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ

**Бэлла Давидович. Мои воспоминания**  
М., «П. Юргенсон», 2013.— 224 с., ил. Тираж 1.000 экз.

Нисколько не желая походить на господина Боголюбова (этот герой Сергея Довлатова, главный редактор газеты «Слово и дело», «пережив великих сверстников, автоматически возвысился»), рискну начать рецензию с личных воспоминаний. В декабре 1988 года мы с мамой «с боем» попали на концерт в Малый зал Московской консерватории. Играли Бэлла Давидович и Дмитрий Ситковецкий. Этот вечер стал частью их триумфального московского тура спустя, соответственно, 10 и 11 лет после эмиграции матери и сына (в 1970-е, — и это уже не все помнят, — из СССР уезжали «навсегда»). Из всей программы и тогда, и теперь вспоминается, прежде всего, Третья скрипичная соната (op. 45) Грига. До-минорная соната в исполнении матери и сына сразили наповал, и, при всём уважении к великолепно игравшему скрипачу, лидерство пианистки в дуэте не вызвало сомнений: Бэлла Давидович увлекла великолепным, ярким, разнообразным звуком (нигде не переходившим опасной грани, за которой дуэт уже не существует как целостность), благородством и естественностью музыкальной речи.

Как приятно, что эти же качества отличают и мемуары пианистки, вышедшие к её 85-летию! «Автобиографический рассказ незаурядной личности, прожившей, фактически, две жизни — одну в Советском Союзе, а другую на Западе» (Марк Зильберквит), воспоминания Бэллы Давидович сгруппированы в три раздела — «советский», «американский» и «артистический». В советском разделе акцентируются бакинское детство, встречи с Константином Игумновым и Яковом Флиером (после войны Яков Владимирович стал её главным учителем) и победа на Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве (1949), ставшая отправной точкой артистической карьеры и засвидетельствовавшая появление ещё одной великой шопенистки. Главные события «американского» раздела — дебют в Карнеги-холле и начало преподавательской деятельности в Джульярдской школе музыки. В последнем разделе пианистка рассказывает о коллегах и друзьях (среди них — музыканты Вальтер Гизекинг, Артур Рубинштейн, Шура Черкасский, Давид Ойстрах, Исаак Стерн, Эмиль Гилельс, Яков Зак, Мстислав Ростропович, Вэн Клайберн, Владимир Ашкенази, Марта Аргерих, Родион Щедрин, Арно Бабаджанян, Николай Петров, Константин Иванов, Евгений Светланов, Арвид Янсонс, Юджин Орманди; музыкант и шахматист Марк Тайманов; шахматист, восьмой чемпион мира Михаил Таль; драматург Леонид Зорин); об увлечении оперой, наиболее примечательных поездках и концертах. В сущности, эта часть самоценна и даже может издаваться отдельно, а воспоминания о героях — в сборниках, им посвящённых.

Как многие артисты старой школы, Бэлла Давидович прекрасно знает, что такое дистанция между артистом и слушателем (читателем). Временами расстояния как будто и нет, но это обманчивое ощущение: автор всегда чувствует разницу между искренностью и навязчивым «душевым стриптизом» ради дешёвых эффектов, между критикой, откровенным рассказом о советском житье-бытье — и сведением счётов с Родиной, которым, к сожалению, занимаются и многие эмигранты младших поколений. Как известно, Давидович 15 лет преподавала в Московской консерватории и почти два десятилетия — в Джульярде. Повествуя о различиях советской и американской систем обучения, она выделяет сильные и слабые стороны каждой из них.

Единственный раз в книге Бэллы Давидович позволяет себе откровенную критику, впрочем, безупречную по тону и весьма доказательную. Речь идёт об издании 2012 года, посвящённом 100-летию со дня рождения Я. В. Флиера (1912–1977). Упоминаются многочисленные ошибки, неправильно атрибутированные фотографии. Частично эти ошибки достались в наследство от подцензурного советского сборника 1983 года.

Сквозные фигуры книги — муж и сын, Юлиан Григорьевич (1925–1958) и Дмитрий Юлианович Ситковецкие. В рассказе о муже теплота и эмоциональность сочетаются со сдержанностью и даже лёгкой иронией (в описании бытовых подробностей). О его болезни и ранней смерти рассказано внешне скупое; парадоксально, но тон повествования лишь приближает трагедию, случившуюся полвека назад. Дмитрий Ситковецкий, по выражению Бэллы Давидович, стал её главным «цензором», а в некоторых случаях помог вспомнить необходимые детали — города, страны, события, в том числе и те, в которых участвовал.

### Из воспоминаний Бэллы Давидович

I. О скрипаче Ситковецком ходили легенды ещё в годы его обучения в Центральной музыкальной школе. Следующую историю я узнала от друзей моего Юлика.

Война. Учеников ЦМШ эвакуировали в город Пензу. Голодная юность, мальчишкам не всегда хотелось заниматься, а инструмент Юлика пылился на шкафу в комнате. На банку варенья ребята поспорили — сможет ли Юлик, не занимаясь, сыграть виртуозный финал «Рондо-каприччиозо» Сен-Санса. Юлик спал, ни о чём не догадываясь. Среди ночи его разбудил Гарик Сосонский и с большим трудом объяснил сонному другу, что появилась возможность выиграть банку варенья. Сняв со шкафа пыльный футляр, Юлик достал свою скрипку и выдал такой финал пьесы, что обескуражил всех. И потом отправился спать дальше.

II. Его нет с нами уже давно. Но моя память хранит только живого Юлиана. Я помню каждую сыгранную им пьесу — со мной ли, или с оркестром, или с другими пианистами.

Всякая наша фотография побуждает вспомнить события того времени, когда мы были вместе. Но особенно мне дорога одна, запечатлевшая начало нашего романа: двор консерватории, в моих руках букет ландышей, рядом Юлик, нежно поглядывающий на ту, которая скоро станет его женой. А потом — вдовой...

С уходом Юлика женского счастья у меня больше не было. ■



## БЕСКОНЕЧНОСТЬ МУЗЫКИ

**Судьба пианистки: Памяти Лии Моисеевны Левинсон**  
**Составление и комментарии Е. М. Царёвой**  
**М., Московская консерватория, 2013.— 216 с., ил., нот.**  
**Тираж 200 экз.**

Не секрет, что в любой отрасли науки или искусства существует внутренняя иерархия, шкала ценностей, людей, событий, которая лишь отчасти совпадает с внешней. К примеру, многие музыканты и даже любители музыки знают о великих фортепианных традициях Московской консерватории советского периода — классах профессоров Генриха Нейгауза, Александра Гольденвейзера, Константина Игумнова, Самуила Фейнберга. Но сможем ли мы без труда перечислить их ассистентов, замечательных педагогов, беззаветно преданных музыке, учителям и ученикам, так много сделавших для их становления?



Одному из этих рыцарей — Лии Моисеевне Левинсон (1905–2000) — посвящён симпатичный сборник материалов, соединивший музыкантов (Дмитрий Паперно, Дмитрий Башкиров, Инна Малинина, Нелли Ли, Екатерина Царёва, Инна Барсова, Елена Вязкова) и интеллигентных московских слушателей, не мыслящих своей жизни без музыки (математик Эмиль Казанджан, инженер-электронщик Владислав Хевролин).

Карьера Лии Левинсон, одной из любимейших учениц и многолетней ассистентки Александра Борисовича Гольденвейзера, обещала многое: в 1933 году она завоевала третью премию на Первом Всесоюзном конкурсе пианистов в Москве (победил Эмиль Гилельс), вела активную концертную деятельность, совмещая её с педагогической работой. Однако травма руки, события личной жизни и, конечно, война внесли драматические коррективы в её судьбу. Вернувшись в Москву из эвакуации, она далеко не сразу восстановилась на работу в Московской консерватории; в последующие годы она оставалась ассистенткой Гольденвейзера, а временами вела и собственный класс. Из консерватории Л. М. Левинсон ушла в 1961 году в звании доцента. Последующие десятилетия скупы на внешние события, а в самое последнее время общение с внешним миром ограничилось визитами близких Л. М. музыкантов. Оставалась лишь бесконечность музыки в замкнутом пространстве квартиры.

Первый раздел сборника составили воспоминания о Л. М. Левинсон. Среди них, безусловно, выделяются мемуары, написанные Владиславом Яковлевичем Хевролиным — *«её почитателем и самым близким помощником и другом в последние 40 лет жизни, а ныне — хранителем её рукописного наследия и архива»* (Е. Царёва). Второй раздел — литературные материалы Лии Моисеевны. Они делятся на две неравные части. Меньшая — известные статьи, рецензии на концерты, воспоминания о музыкантах; большая — дневниковые записи, эскизы автобиографии, наброски и т. д. Автобиография Л. М. Левинсон, начатая в конце 1980-х годов, так и не была завершена: она обрывается 1921 годом, приездом из Минска в Москву и поступлением в класс А. Б. Гольденвейзера. Редактор-составитель сборника, профессор Московской консерватории Екатерина Царёва (ученица Л. М. Левинсон в 1959–1960) «продолжила» автобиографию дневниковыми записями Л. М.; по большей части, это мысли о музыке, её творцах и исполнителях. Воспоминания и статьи, в разное время опубликованные в журналах и сборниках памяти, посвящены А. Б. Гольденвейзеру, Розе Тамаркиной (Лия Левинсон сыграла огромную роль в становлении пианистки), Э. Г. Гилельсу, Д. Б. Шафрану, Д. А. Башкирову, В. В. Нильсену. Особняком стоят статьи о фортепианном сочинении Н. Я. Мясковского «Песня и Рапсодия» (ор. 58) и исполнительские комментарии к Пятнадцатой (ор. 28) и Восемнадцатой (ор. 31 № 3) фортепианным сонатам Бетховена.

В заключительном разделе нас ожидает «изюминка» сборника: это песня «Орешник» Роберта Шумана (ор. 25 № 3) в замечательной фортепианной обработке Лии Левинсон. Рядом с ней — статья Е. Царёвой об этой транскрипции, сведения о репертуаре и список работ Л. М.

Ещё один неожиданный и очень приятный сюрприз — CD с записями сочинений Шопена, Шумана, Дебюсси, Равеля, Скрябина, Рахманинова в исполнении Лии Левинсон. Первая часть диска записана в апреле 1990 года в Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера; вторая — в Московской консерватории в январе 1957 года. Огромную роль в сохранении этих редчайших звуковых свидетельств творчества пианистки сыграла ещё одна её ученица, профессор РАМ имени Гнесиных, доктор наук Елена Вязкова. ■



## ПРИШЁЛ ТАЛАНТ

**Лев Власенко. Грани личности**

**Составитель Ирина Власенко. М., «Музыка», 2013.—  
280 с., ил. Тираж 1.000 экз.**

Первое издание книги, посвящённой пианисту, педагогу, народному артисту СССР, профессору Московской консерватории и ряда высших учебных заведений США и Австралии Льву Николаевичу Власенко (1928–1996), вышло 13 лет назад, и, к сожалению, некоторых авторов статей уже нет в живых.

Структура сборника не претерпела серьёзных изменений. Его основу составили воспоминания коллег, друзей, учеников (первый раздел), интервью Льва Власенко и его статьи о музыкантах (второй раздел), эссе о любимых композиторах и сочинениях (третий раздел).

В то же время, существенно расширены «неофициальные главы». *«В сборник я решила также включить... не предназначенные для публикации личные заметки, стихи, переводы... После ухода папы не осталось разложенных по полкам дневников, картотек, богатой фонотеки. Ведь все это требовало времени и особого склада характера. Отбросив все свои звания и титулы, на время забыв о своих многочисленных обязанностях, он предпочитал лишнюю минуту посидеть за роялем, «отдохнуть» с партитурой или книгой. То, что нам, маме, моим детям Юре и Карине, удалось извлечь из так называемого «архива», по моему представлению, будет интересно не только профессионалам, но и просто любителям музыки, тем, кто знал папу, учился у него, слушал его на концертах, в записях, а, может быть, впервые столкнулся с его именем... Я надеюсь, что по прочтении этой книги папин образ откроется многим с не известной им стороны...»* (Ирина Власенко).

Нельзя не согласиться с дочерью пианиста, редактором-составителем сборника. Многие вспомнят, что именно Лев Власенко был переводчиком на исторической встрече канадского пианиста Глена Гульда со студентами Московской консерватории в мае 1957 года. Но, пожалуй, именно нынешний сборник заставляет нас ощутить, насколько свободной личностью был Лев Власенко: во многом, источником, питавшим эту свободу, её фундаментом была выдающаяся лингвистическая одарённость. Мало сказать, что Власенко владел несколькими языками (английским, французским, естественно, грузинским, — ведь детские годы он провёл в Тбилиси): он наслаждался их музыкой, очарованием, их переливами. В заметке «Поездка в Америку» (дневник визита советской молодёжной делегации в 1959 году, в пору хрущёвской оттепели) Власенко легко «свингует» с языка на язык, и в этих переходах нет ни капли рисовки. Это игра в высшем, набоковско-бродском смысле слова, и мы — читатели — будто становимся её случайными свидетелями. Литературное наследие Льва Власенко также представлено его переводами поэзии Поля Элюара и несколькими стихотворениями собственного сочинения.

*«Мы ждали прихода в павильон Льва Николаевича Власенко, который должен был записать куски фортепианной музыки Чайковского, предназначенные для фильма [режиссёра Игоря Таланкина — прим. ред.]. И вот в павильоне появился Лев Николаевич Власенко. Я уж не знаю, что здесь произошло (это для психологов), но как-то все стало по-иному. Пришёл талант, пришёл гибкий, творческий человек»* (Иннокентий Смоктуновский). ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**



## Джулия ЗИЛЬБЕРКВИТ | Бах. Полное собрание сольных концертов для клавира. Бах-Вивальди. Два концерта | Камерный оркестр «Виртуозы Москвы», дирижёр Саулюс Сондецкис | Warner Classics

Когда появляется редкая ныне возможность откликнуться на прослушанный компакт-диск с неординарной интересной программой, живой исполнительской интонацией в сочетании с профессиональным мастерством в звукозаписи, — делаешь это с особым удовольствием.

Участвуя в своё время в любимом мною процессе грамзаписи, я горячо полемизировал с теми, кто уничижительно называл продукт звукозаписи «музыкальными консервами». Моими контраргументами всегда были великолепные звукорежиссёры (российские и французские), с которыми мне приходилось общаться в студиях и в лучших залах Москвы, и, конечно, исполнители — истинные мастера музыкального творчества. Их истовая, буквально на износ, работа и высочайший профессионализм меня всегда восхищали.

Так получилось и с альбомом из двух дисков с музыкой Баха в исполнении пианистки Джулии Зильберквит, камерного оркестра «Виртуозы Москвы» под руководством Саулюса Сондецкиса, звукорежиссёра Вадима Иванова, который записывался в Большом зале Московской консерватории — великом и неповторимом акустическом пространстве.

Все сольные клавирные концерты Иоганна Себастьяна Баха и два концерта Баха–Вивальди составили программу двух дисков в одном альбоме, выпущенном одной из трёх крупнейших мировых аудиофирм — «Warner Classics». Две транскрипции в этой программе осуществила сама пианистка. Её предыдущий успешный опыт в подобном виде творчества («Концертино» Д. Шостаковича) говорит о Джулии Зильберквит как о неординарном и мыслящем музыканте...

И всё-таки — Бах! Нужна большая художественная смелость, даже отвага, чтобы сыграть и записать такую программу, выдержав мощную конкуренцию со стороны многих признанных бахианцев разных поколений. Здесь нет возможности рассказывать об истории создания баховских клавирных концертов, равно как и о клавирных транскрипциях скрипичных концертов — его собственных и Антонио Вивальди, о которых так ясно и точно написал великий исследователь Баха Альберт Швейцер: *«В сущности все произведения Баха созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных возможности полифонической игры, а от струнных все преимущества в извлечении звука».*

Я присутствовал на записях этого альбома и не забуду особо концентрированной исполнительской манеры пианистки, в чём-то достаточно аскетичной, но наполненной глубиной звука, точностью каждой сыгранной фразы, динамическими контрастами и логикой темповых соотношений.

Вспоминаю, как непросто выстраивался звуковой баланс между оркестром и солисткой. Даже таким мастерам барочной музыки, как «Виртуозы Москвы», было необходимо найти свою собственную звуковую субстанцию, нужные тембровые краски скрипок и альтов, фундаментальное опорное звучание виолончельного basso continuo, а также соотношение струнных, клавесина и двух флейт в фа-мажорном баховском концерте (BWV 1057).

В записи Саулюс Сондецкис, мэтр камерного музицирования, вместе с оркестром сумел добиться равновесия звучности, выстроить и свою оркестровую вертикаль, органично соединив её с клавирным «горизонтом».



В исполнительской манере Джулии Зильберквит (кстати, выпускницы класса Бэллы Давидович в Джульярдской школе музыки) очень естественно сочетаются строгая музыкальная лексика с живой энергией движения, кантилена редкого звукового наполнения с жанрово-танцевальной характерностью. Ну, а хрестоматийные скрипичные концерты Вивальди в клавирно-оркестровом «обличье» звучат так, как если бы изначально были созданы для чембало и оркестра.

Этот альбом получил прекрасные профессиональные отзывы. Вот лишь две цитаты из высказываний американского музыкального критика Гарри Лемко: «Концерт соль минор (BWV 1058), являющийся переложением для клавира его же скрипичного концерта ля минор, предоставил пианисту яркую возможность проявить своё мастерство. Средняя часть — Анданте — позволила продемонстрировать утончённые динамические смены звучания *riano* и *piànissimo*, а уверенность, с которой пианистка играет сложный в техническом отношении финал, свидетельствует о большом вкусе и превосходном исполнительском мастерстве»; «Хочется особо отметить транскрипцию, сделанную пианисткой, Концерта ля минор (BWV 596), написанного Вивальди для струнного оркестра и переложённого Бахом для органа. Это мастерская творческая работа, которая строгий баховский стиль представляет нам как бы в романтической версии».

...Ну что ж, если вам повезёт и вы станете счастливым обладателем этих баховских клавирных шедевров в таком первоклассном исполнении, поверьте мне: вас ждут мгновения, которые не часто выпадают на долю истинных меломанов. ■

**Евгений БАРАНКИН**



## Ольга ЖУКОВА | В.Ф. Бах, Л. ван Бетховен, Ф. Лист, Ф. Шопен, Дж. Филд, М. Глинка, П. Чайковский | Московская государственная консерватория

Общаясь ныне с маститыми консерваторскими профессорами — старейшинами нашего педагогического цеха — студенты и молодые коллеги часто не знают и даже не задумываются об исполнительских достижениях своих наставников в годы расцвета их артистической карьеры, заканчивающейся обычно ранее педагогической. Нередко воспитанники и не могут ознакомиться со звучащим наследием своих учителей, поскольку записи их просто не изданы!

...Обо всём этом подумалось, когда автор этих строк услышал однажды записи 1960–90-х годов старейшего педагога фортепианного факультета Московской консерватории, заслуженной артистки РФ, профессора Ольги Михайловны Жуковой.

Оказалось, что о замечательном искусстве пианистки писали в своё время прославленные отечественные пианисты-педагоги — её учителя и старшие коллеги-современники. В. В. Софроницкий в своей характеристике 1947 года перед поступлением его ученицы в аспирантуру отмечал: «Ольга Жукова... обладает выдающимся исполнительским дарованием и виртуозными данными». (Кстати, именно в 1947 году О. М. Жукова дала свой первый сольный концерт в Малом зале МГК.)

Наставник Ольги Михайловны в ЦМШ в 1935–1942 годах — А. Б. Гольденвейзер констатировал в 1955 году: «О. Жукова — талантливая пианистка, прекрасный музыкант с отличными пианистическими данными. Она обладает большим, разнообразным репертуаром и значительным исполнительским опытом».

Позднее, уже в 1970-е годы свои отзывы на игру пианистки оставили и другие корифеи отечественного фортепианного искусства. Так, Л. Н. Оборин указывал, в частности, что «*О. М. Жукова — прекрасный культурный музыкант*», а Я. В. Флиер свидетельствовал: «*Пианистку О. М. Жукову я часто слушал ещё в конце 1940-х годов... Она производит глубокое впечатление своей игрой — артистичной, виртуозной и в то же время самобытной и содержательной*». К этим красноречивым откликам трудно добавить что-либо существенное. Можно лишь попытаться разъяснить изложенное в них чрезвычайно сжато.

Репертуар О. М. Жуковой действительно весьма обширный — от сочинений композиторов XVIII — начала XIX веков до произведений классиков XX века; 20 концертов для фортепиано с оркестром и 25 сольных концертных программ, в том числе все 32 сонаты Бетховена.

На диске представлены сочинения В. Ф. Баха (две малоизвестные Клавирные фантазии), Бетховена (Фортепианная соната № 10), Листа (Концертный этюд «Шум леса», «Венгерская рапсодия» № 6, «Тарантелла» из «Годов странствий», «Утешение» № 3), Шопена (Вальс E-dur, op. posth.), Фильда (Рондо из Сонаты Es-dur, op. 1 № 1), Глинки (Вариации на «Соловья» Алябьева), Чайковского («Думка»).

Пианистические качества игры О. Жуковой, отмечаемые всеми, также превосходны. Её виртуозность — действительно высочайшая. Наиболее ярко это проявилось в исполнении в 1962 году (полвека назад!) сочинений Листа: кажется, что звучат архивные записи кого-то из знаменитых виртуозов начала XX века.

Самобытность манеры исполнения Жуковой выражается и в неординарном выборе редко звучащих пьес для концертных выступлений, и в необычных трактовках известных произведений, в частности, Десятой сонаты Бетховена (например, нетерпеливое по характеру и графичное по колориту начало первой части).

В общем, говоря об исполнительском стиле артистки, нельзя не отметить плодотворного симбиоза различных пианистических направлений, прежде всего А. Б. Гольденвейзера и В. В. Софроницкого. В различных произведениях, записанных артисткой, мы ощущаем приоритет влияния одного или другого наставника. В исполнении романтической музыки ощущается воздействие В. В., проявляющееся в создании пианисткой насыщенного звукового колорита, в обильном использовании педализации и т. д. В интерпретации же сочинений венской классики чувствуется преемственность по отношению к А. Б. Последний писал: «*Соната Бетховена соль мажор — одна из наиболее прозрачных, тонких по своей ткани сонат Бетховена. При исполнении её нужно избегать грубого, слишком насыщенного звука. Педализовать следует чрезвычайно скупно*». Слушая эту сонату в прочтении пианистки, ловишь себя на мысли, что пожелания учителя идеально (и по-своему, конечно) выполнены ученицей. Прав известный критик А. Золотов, писавший, что «*художественная личность О. М. Жуковой символизирует знаменательный перекрёсток творческих тенденций и личностей в русском исполнительском искусстве XX века*».

Ольга Михайловна сейчас в прекрасной пианистической форме, замечательно показывает за роялем, помнит весь свой репертуар, выступает на вечерах памяти. Более 50 лет преподаёт она в своей Alma Mater. Знакомство с её записями — великолепный урок нынешним ученикам и чудесный подарок профессиональным музыкантам и любителям музыки. ■

**Александр МЕРКУЛОВ**



## Зинаида ИГНАТЬЕВА | Лист. Фортепианные пьесы и транскрипции | Московская государственная консерватория

Народная артистка России, профессор Зинаида Алексеевна Игнатьева принадлежит к числу виднейших представителей отечественного фортепианно-исполнительского искусства. Более полувека пианистка ведёт концертную и педагогическую деятельность. Ученица С. Е. Фейнберга, Игнатьева бережно сохраняет и по-своему развивает как заветы своего учителя, так и традиции других крупнейших представителей отечественной исполнительской культуры.

Спектр художественных возможностей большого мастера впечатляюще широк. Здесь, с одной стороны, мужественная, волевая манера игры, высокий драматический накал в прочтении крупных трагедийных музыкальных полотен, сочные, густые звуковые краски, широкие линии развития, превосходное видение целого. Здесь же, с другой стороны, и доверительный характер высказывания, и просветленные воздушные тона, и тихие кульминации, и проникновенное *rubato*, и передача мельчайших колебаний настроения (особенно в миниатюрах и лирических эпизодах). Везде ощущается необычайная психологическая насыщенность игры, глубина смыслового подтекста и удивительное владение разнообразнейшими звуковыми ресурсами фортепиано.

Столь редкостный симбиоз творческих качеств, определяющий своеобразие и уникальность артистки, проявляется во всем, что она исполняет. В этом могут убедиться слушатели данного диска, на котором запечатлено исполнение З. Игнатьевой оригинальных сочинений Ф. Листа и его замечательных транскрипций песен Ф. Шуберта. Каждая из этих пьес в руках мастера становится настоящей жемчужиной, истинно одухотворённой поэмой, наполненной высочайшим художественным смыслом, часто трагическим и безысходным. Редко когда листовская фортепианная фактура, в иных исполнениях кажущаяся искусственной и избыточной, ощущается, как здесь, удивительно органичной, естественной, абсолютно необходимой и содержательно обусловленной. В интерпретации З. Игнатьевой этой музыки особенно покоряет пронзительность исполнительской речи пианистки — так обострённо выразительно и выстраданно «произнесение» ею буквально каждой фразы, каждой интонации, каждой ноты, звучащих всегда эмоционально чутко, возвышенно чисто, философски смиренно... Восхищает и совершенно неординарное живописно-колористическое мастерство Игнатьевой. Затуманенные (олицетворяющие невидимые слезы) щемящие краски «Гретхен за прялкой», потусторонний мистический колорит «Двойника», в других случаях — звенящая атмосфера сокровенного сердечного томления, волшебный свет любовной лирики или слепящие всполохи душевного подъёма — все это находит в искусстве выдающейся пианистки поистине впечатляющее претворение. ■

**Александр МЕРКУЛОВ**

**P.S.** В «PianoForum» № 4, 2013 были представлены два диска Зинаиды Игнатьевой, представляющие записи с концертов 2005–2012 гг. В материале допущены неточности. Окончив Московскую консерваторию в классе проф. С. Фейнберга, аспирантуру З. Игнатьева прошла также в его классе и стала его ассистентом. З. Игнатьева — первый исполнитель Сонаты № 12 С. Фейнберга, однако эта соната не имеет посвящения пианистке.





Открытие конкурса. Д. Мацуев, И. Юшко, Л. Новохатько

# ИНВЕСТИЦИЯ В ПРЕКРАСНОЕ

«Сбербанк России» в Украине совершил нечто необычное. Он выступил учредителем и спонсором детского международного конкурса-фестиваля пианистов в Киеве, пригласив на роль художественного руководителя акции такую суперзвезду, как Денис Мацуев. Само присутствие Мацуева на конкурсе создало необыкновенную атмосферу, о чём и повествует предлагаемый текст. Это была та атмосфера душевной теплоты, которая символизирует художественное братство и неразделённость пространства искусства. Но всё это было в ноябре 2013 года. Уже в декабре невозможно было бы представить ничего подобного... Мы публикуем рассказ об этом событии, которое именно в контексте внезапно наступившего торжества недоверия, зла и даже ненависти несёт в себе нарицательное значение. Мы потеряли добрую атмосферу творческого сотрудничества. Мы сохраняем надежду на её возвращение.

На музыкальной карте Украины появилось ещё одно яркое событие. С 12 по 17 ноября 2013 года в Киеве проходил I Международный музыкальный конкурс-фестиваль «SBERBANK DEBUT». Искушённая киевская публика, завоёванная доселе главным статусным фортепианным состязанием страны — Международным конкурсом юных пианистов им. В. Горовица, ждала события с неприкрытым интересом. О масштабности будущего проекта можно было судить, исходя из замыслов оргкомитета, которые были изложены и заранее представлены на собственном сайте. Детский фортепианный форум был организован АО «Сбербанк России» в Украине при поддержке Фонда Виктора Пинчука. Художественным руководителем и почётным председателем жюри стал Денис Мацуев. Разумеется, такой «тройственный союз» внушал доверие и, надо сказать, оправдал все ожидания.

Идеология нового конкурса-фестиваля была отражена в его нестандартном формате. Учитывая специфический возраст участников (до 13 лет включительно), организаторы отказались от жёсткой состязательной стилистики, дабы сберечь огонь в «сосуде» детской души, не растрачивать его на излишние «конкурентные» эмоции и не подгонять творческий потенциал юных дарований к нормативной конкурсной «лексике». В результате все главные персонажи события — 15 участников, отобранные по видеозаписям, — стали победителями. Дифференциация заключалась в том, что пять из них — лауреаты, десять — дипломанты.

Конкурсанты представляли Украину, Россию, Грузию, Узбекистан, Швейцарию, Канаду, Австралию. Их игру оценивало международное жюри в составе которого были именитые пианисты и педагоги из России (Валерий Пясецкий и Вадим Руденко), Украины (Юрий Кот), Франции (Мишель Берофф), Бразилии (Мириад Дауэльсберг) и Южной Кореи (Хен Чжун Чан).

Выступления проводились в два тура: первый — сольная программа; второй — выступление с оркестром, к которому допускались все без исключения участники. Обязательным условием сольного тура было исполнение сочинений украинских авторов. В основном, здесь преобладали пьесы современных композиторов: М. Скорики, И. Шамо, Г. Сасько. Однако произведения классиков также были представлены в полной мере (Н. Лысенко, В. Косенко, Л. Ревуцкий). Четверо конкурсантов (Симон Бюерки, Сандро Небиеридзе, Шуан Херн Ли, Евгений Евграфов) вынесли на суд публики собственные сочинения.

Что касается выступлений с оркестром, то самой большой популярностью у участников пользовался Концерт № 2 g-moll К. Сен-Санса. Остальные классические концерты были представлены именами Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Э. Грига. Лишь двое (Сандро Небиеридзе и Евгений Евграфов) позволили себе включить в программу концерты XX века — Д. Шостаковича и И. Голубева.

Задачи, которые поставили перед собой организаторы «SBERBANK DEBUT», выходили за рамки решения сугубо профессиональных вопросов. Это чувствовалось и по размаху, с которым проходили все музыкальные акции (как пример, церемония открытия на сцене Национальной оперы Украины, с присутствием представителей политического истеблишмента в зале), и по необычайно открытой, доброжелательной, приподнятой атмосфере, которая характерна, скорее, для гала-концертов, нежели для конкурсных прослушиваний, которые, кстати, транслировались online.

Открытые мастер-классы провели заслуженный артист России, профессор Валерий Пясецкий, корейский пианист и педагог Хен Чжун Чанг, профессор Парижской консерватории и концертирующий пианист Мишель Берофф. Это были настоящие творческие лаборатории по раскрытию секретов фортепианного исполнительского искусства.

Финальная черта конкурсного действия подводилась блестящими вечерними концертами, в которых выступили Денис Мацуев (С. Рахманинов Концерт № 3 для фортепиано с оркестром и Рапсодия на тему Паганини, Дж. Гершвин «Рапсодия в стиле блюз» для фортепиано с оркестром) и Вадим Руденко (Л. ван Бетховен Концерт № 3 для фортепиано с оркестром).

Любви к музыке научить невозможно. Но создавать условия для её появления и раскрытия возможно и, думается, необходимо. Поэтому ключевым аспектом, собственно, тем, что позволило сделать данный конкурс-фестиваль особенным и в какой-то мере исключительным в контексте подобных, явилось отношение к Высокой музыке. Оно было всегда подчёркнуто возвышенным и пронизывало все уровни его шестидневной жизни.

О месте классической музыки в современном украинском социуме говорить не приходится. Молодое поколение, охваченное потребительской «горячкой» и сосредоточенное на виртуальном существовании, отнюдь не рвётся в фи-



лармонические залы. Да и в джентльменском наборе т.н. «лучших» представителей взрослого поколения серьезная музыка занимает далеко не первые позиции.

Когда встречаются два человека, два лидера, два профессионала, которые четко осознают свою благородную миссию, которые фактически одинаково смотрят на мир и горят желанием сделать его немножечко чище, добрее, культурнее, музыкальнее, то происходит чудо. И тогда — возможно все!

Главным создателям нового музыкального «прецедента» — Игорю Юшко (Председатель Правления АО «СБЕРБАНК РОССИИ») и его идейному вдохновителю Денису Мацуеву — удалось сотворить мир, где каждый маленький музыкант смог ощутить себя уникальным, неповторимым в своём роде созданием; мир, где правят самобытность и индивидуальность; мир, где то, что ты делаешь, является очень важным и нужным, где Ты — центр Вселенной; мир, где раскрытие талантов и помощь одарённым детям — не просто слова.

Так, абсолютно все финансовые расходы легли на плечи организаторов, и распространялось это не только на конкурсантов, но и на их родителей. Вступительный взнос, который является обязательным на других конкурсах, здесь отсутствовал. Более того, все участники конкурса-фестиваля и их педагоги получили солидные денежные призы.

Как правило, любое событие, придуманное и сотворённое человеком, обладает чертами характера его создателя. Идея появления на свет нового музыкального форума принадлежит Денису Мацуеву, который, помимо своей активной пианистической деятельности, известен как основатель и руководитель целого ряда музыкальных фестивалей, образовательных и просветительских проектов. Особенности его инициативной натуры не могли не сказаться на желании поддержать молодую одарённую смену, что привело его в Украину, с её богатыми музыкальными традициями. В своём обращении к участникам конкурса-фестиваля он указывает на важность преемственности традиций, называя имена тех, кто родился и сформировался в Украине и заложил основы всемирно известной исполнительской школы: В. Горовиц, Э. Гилельс, С. Рихтер, Д. Ойстрах.

Впечатляет и масштаб дарования самого Дениса Мацуева. Его исполнение никогда не оставляет равнодушным. Его стремление к совершенству завораживает, а вулканический темперамент позволяет накалять эмоциональную орбиту восприятия до предела. Он всегда поражает стремлением выйти за рамки существующих прочтений. Открывая шлюзы нашего воображения, он вихрем сметает устоявшиеся представления о гранях возможного отношения к инструменту, демонстрируя феерические «фуэте» на грани невозможного.





Жюри конкурса

Как известно, собственный пример — лучший воспитатель. Юные зрители (конкурсанты всегда сидели на почётных местах в зале) с заметным восхищением впитывали музыкальные «примеры» мэтра и гордились своей причастностью к происходящему.

«SBERBANK DEBUT» оказался тем небольшим, но значительным островком надежды, который вселил в детские души, как это ни громко звучит, уверенность в их светлом профессиональном будущем. На протяжении всего музыкального форума 15 юных счастливиц были окружены беспрецедентным вниманием — как со стороны публики, так и масс-медиа. Им были предоставлены лучшие музыкальные площадки: все прослушивания и концерты проходили на сцене Большого зала Национальной музыкальной академии Украины, где юные дарования могли наслаждаться игрой на замечательном концертном рояле «Steinway & Sons».

Торжественности происходящему добавляла атмосфера, связанная с празднованием 100-летия Киевской консерватории (НМАУ), в стенах которой ребята чувствовали себя очень комфортно. В распоряжении юных пианистов был также лучший коллектив страны — Национальный симфонический оркестр под управлением народного артиста Украины Владимира Сиренко, в сопровождении которого конкурсанты демонстрировали своё исполнительское мастерство во втором туре.

Одним словом, к ним относились, как к настоящим героями. Впрочем, на самом деле они таковыми и являются. Каждое выступление было пронизано любовью к звучащему, где строгое самообладание сочеталось с непосредственной, порой сиюминутной игрой настроений. Тонкое владение звуком, мастерски используемое динамической палитры рояля создавало ощущение, что все конкурсанты — зрелые, состоявшиеся музыканты. Именно на это качество, их яркую самобытную индивидуальность, указывал Почётный председатель жюри Денис Мацуев, отвечая на многочисленные вопросы журналистов, в том числе, и о специфике детских состязаний.

Думается, что перед всеми членам жюри стояла нелёгкая задача выделить лучших из равнозначных «соперников», претендующих на лауреатство. Однако те пять человек, кто удостоился этого звания, обладали определёнными индивидуальными достоинствами.

**Симон Бюерки** (Швейцария) — яркий импровизаторский талант (каденция собственного сочинения в Концерте d-moll Моцарта), особое тембральное ощущение инструмента, «правильное» исполнительское туше.

**Никита Бурзаница** (Украина) — необыкновенная музыкальность, тонкое стилевое слышание романтического репертуара (Концерт g-moll Сен-Санса), виртуозное владение интонационной палитрой рояля.



Шуан Херн Ли



Глеб-Иосиф Романчукевич



Никита Бурзаница

**Шуан Херн Ли** (Австралия) — своеобразная концертная подача материала, профессиональный артистизм, большой технический потенциал, развитое «чувство локтя» в игре с оркестром (Концерт a-moll Грига).

**Сандро Небиеридзе** (Грузия) — дар сочинительства (была представлена собственная композиция), применение широкого эмоционального спектра в трактовке разностилевого репертуара, при этом, выверенность деталей и точное попадание в стилистику исполняемой музыки (Концерт № 2 Шостаковича).

**Глеб-Иосиф Романчукевич** (Россия) — глубокое осмысления классического фортепианного наследия (Концерт № 3 Бетховена), следование традиции в точном ощущении формы в процессе исполнения, пианистическая зрелость.

Все участники «SBERBANK DEBUT» были приняты, по словам Дениса Мацуева, «в большую дружную музыкальную семью». Сам он награждал многих конкурсантов специальными призами. Так, дипломанты Мария Клименко, Анастасия Махамендрикова, Дмитрий Семикрас, Евгений Евграфов, Искандер Мамалиев, а также двое лауреатов — Симон Бюерке и Глеб-Иосиф Романчукевич, были приглашены на музыкальные проекты, где пианист выступает в качестве основателя или художественного руководителя: музыкальный фестиваль «Crescendo», «Звёзды на Байкале», фестиваль искусств в Анси (Франция), Всероссийская программа «Новые имена — регионам России». Специального внимания была удостоена А. Махамендрикова, которую пригласила участвовать в концертах член жюри, профессор Школы музыки Федерального университета Рио-де-Жанейро Мириан Дауэльсберг. На церемонии награждения Денис Мацуев объявил о том, что намерен в дальнейшем следить за судьбой будущих звёзд, и пообещал поддерживать их во всевозможных начинаниях.

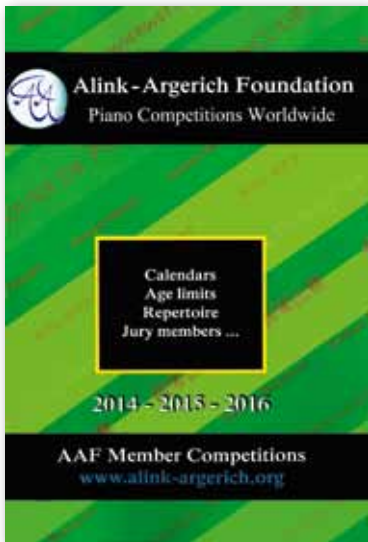
Сверхзадача, которую поставили перед собой организаторы «SBERBANK DEBUT», — зазечь новые имена в мире Высокой музыки — была достойно выполнена. Остаётся надеяться, что конкурс-фестиваль станет тем камертоном, вибрации которого привлекут в свои ряды всё большее число ценителей настоящего искусства. ■

**Елена СУПРУН**





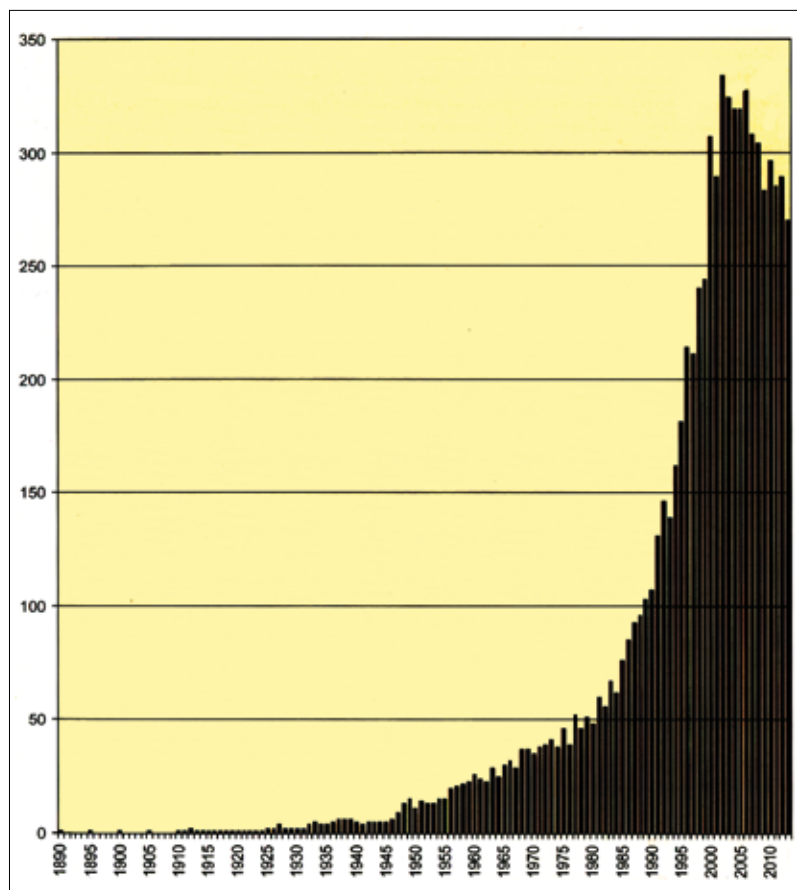
# СЧЁТ ИДЁТ НА СОТНИ...



Густав Алинк — эксперт по международным фортепианным конкурсам — открывает свой очередной каталог (2014–2016) эффектной диаграммой, демонстрирующей динамику конкурсного движения в период с 1890 (года проведения Антоном Рубинштейном первого международного турнира пианистов в Санкт-Петербурге) до 2010.

**Конкурсный «пик» — год 2002: 334 конкурса.** Только представим себе: почти столько же, сколько дней в году! Конечно, большинство конкурсов имеет временной «шаг» в два-пять лет, но: по сведениям Алинка, сегодня в мире существует 750 международных конкурсов пианистов. Эксперт подчёркивает: «международных». Региональные состязания и смотры, проводимые внутри учебных заведений, в рейтинг не попали.

И ещё несколько цифр. **В среднем в год проводится 300 международных конкурсов пианистов.** Это не означает, что и победителей (лауреатов первых премий) — 300. Значительно больше! Многие конкурсы (особенно во Франции и Италии) практикуют прослушивания в нескольких возрастных группах. Известен конкурс-рекордсмен: он проходит ежегодно и предполагает 26 возрастных категорий. «На десерт» — **пианист-рекордсмен:** наш 33-летний соотечественник **Александр Яковлев**, выпускник Ростовской консерватории (класс проф. С. Осипенко). В период с 2006 по 2012 он стал лауреатом (в основном, первых премий) на 55 международных конкурсах.





# АВТОРЫ «PIANOФОРУМ»

№ 1 (17) 2014



**Евгений БАРАНКИН**

Музыкальный критик. Председатель экспертного совета Московской филармонии.



**Александр МЕРКУЛОВ**

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор более 150 научных трудов.



**Борис БОРОДИН**

Доктор искусствоведения, профессор Уральской консерватории. Автор более 80 научных работ, фортепианных транскрипций, монографии «История фортепианной транскрипции».



**Владимир ПОЛЮШКИН**

Доцент кафедры фортепиано Кубанского государственного университета культуры и искусств, заслуженный работник культуры Кубани, член Ассоциации фортепианных мастеров России.



**Владимир КЛОПОВ**

Кандидат искусствоведения, фортепианный и органнй мастер Казахской государственной филармонии, член президиума Ассоциации фортепианных мастеров России. Автор перевода трёхтомного труда К.-Й. Форсса: «Ремонт пианино и роялей» «Настройка пианино и роялей», «Регулировка механики пианино и роялей».



**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

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



**Павел ЛЕБАДНЫЙ**

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



**Елена СУПРУН**

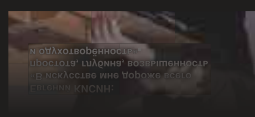
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры технологий искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (Киев).



www.pianoforum.ru

# PIANOФОРУМ

Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано







Национальный фонд  
поддержки правообладателей

**НФП РЕАЛИЗУЕТ УНИКАЛЬНЫЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ - «ФОНОХРЕСТОМАТИЯ»  
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ, УЧИЛИЩ И ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ**

«Национальный фонд поддержки правообладателей»  
и «Фирма Мелодия» представляют:

# ФОНОХРЕСТОМАТИЯ

по музыкальной литературе

«Национальный фонд поддержки правообладателей»  
и «Фирма Мелодия» представляют:

# ФОНОХРЕСТОМАТИЯ

по русской музыкальной литературе  
для детских музыкальных школ  
и детских школ искусств

«Национальный фонд поддержки правообладателей»  
и «Фирма Мелодия» представляют:

# ФОНОХРЕСТОМАТИЯ

по истории зарубежной музыки  
и музыкальных учебников  
I курс

**Предлагаем музыкальным учебным заведениям получить образовательную серию CD-дисков «Фонохрестоматия» на безвозмездной основе. Для этого нужно связаться с нами и заказать нужное количество дисков.**

Подробнее по телефону: +7 (495) 418-02-20, e-mail: [info@cfund.ru](mailto:info@cfund.ru)  
[www.cfund.ru](http://www.cfund.ru)