

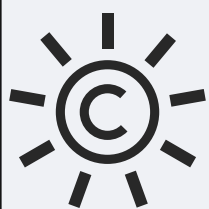
piano FORUM

№ 3 (19), 2014

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

12+

Михаил ЛИДСКИЙ: «Мерой приемлемости компромисса служат хороший вкус и совесть»



Фонотека
в подарок:

благотворительная
акция
Национального
фонда поддержки
правообладателей



Андрей
ГУГНИН:

«Задача пианиста —
найти свой
индивидуальный
ключ к свободе».



Борис
ЗЕМЛЯНСКИЙ:

«Педагогика —
это
подвижничество».



www.pianoforum.ru

PIANOФОРУМ

Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано



№3 (19), 2014

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

Издатели:

Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация №1»

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и вёрстка
Александр АРЬКОВ

**Адрес
для корреспонденции:**
125009 Москва, Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: (495) 507 9281

pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:
ООО «Меридиан»

Зарегистрирован Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций.
Свидетельство ПИ № ФС 77-59571
от 8 октября 2014 г.
Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3.000 экз.



СОДЕРЖАНИЕ

Предписано — «не быть!».....2

ПЕРСОНА

Михаил Лидский.....8

Андрей Гугнин.....18

ФЕСТИВАЛЬ

Русские фестивали в центре Европы.....30

ArsLonga-14.....37

Эхо услышанное и незабываемое.....62

ПОРТРЕТ

Розы и тернии Лю Шикуня.....44

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Эхо Серебряного века:

Алексей Станчинский40

Тайны «Иберии» И. Альбениса.....56

АРХИВ

Несравненная жизнь, романтический

образ: Ван Клиберн.....50

То, чего нельзя забыть:

Мстислав Смирнов о Борисе Землянском66

ПОЛЕМИКА

Русская фортепианная школа или школы?.....75

КНИГИ88

CD.....93

ПРЕДПИСАНО — «НЕ БЫТЬ!»

*Быть или не быть...
Вот в чем вопрос.*
У. Шекспир

Гамлетовский вопрос словно повис над вечностью, уходя в бесконечность возможных преломлений знаменитой дилеммы. Этот «вопрос всех вопросов» сегодня защитным зонтом вечной нерешённости покрывает вочеловеченное планетарное пространство, отягощённое апокалиптическими предпосылками. Сегодня этот вопрос не рискуют снижать до уровня конкретных людских судеб. Он будто вознёсся и обрёл надличностный масштаб. А ведь можно предположить, что изначально Шекспир устами Гамлета обратился к самому себе: быть или не быть ему — создателю величайшего литературно-поэтического наследия — как реально представимой личности, зафиксированной в образе безусловной персоны, безальтернативно данной нам в «историческом ощущении»? А ведь личность несомненно была, ибо стилевой контур живущего в веках наследия очерчен одним пером. И сотворивший сие поэтическое чудо каким-то непостижимым образом дематериализовался в исторической памяти, которая на протяжении веков напрягалась попытками реконструкции личности. Для части исследователей, вовлечённых в этот процесс, оказался приемлемым некий единый вариант: сговорились о месте рождения, смерти, некоторых обстоятельствах жизни. Но так и не убедили всех. В Вестминстерском аббатстве среди реальных захоронений великих британцев Шекспир представлен не могилой, а памятником в виде условного надгробия.

Какая же воля выступила в роли силы, понуждающей к забвению реального образа творца, к размыванию его очертаний, сокрытию деталей уникального бытия? Может быть, воля самого творца? Но этому должна быть предпослана причина, несущая в себе императивный «пра-импульс». Значит, в любом случае сила, творящая забвение, лежит в стороне, в некоем пространстве реальной жизни, в контексте бытия поэта. Остаётся лишь гадать и размышлять,

ибо научные изыскания, глубинная историческая разведка не всех сводят к единой точке, веками сохраняя необъяснимое многоточие. Вряд ли ему было предписано исчезнуть, не быть в единопредставимом облике и быть той нестареющей, проникающей сквозь века силой, выраженной исключительно в творчестве. Но таков исторический приговор.

По прошествии 400 лет невозможно установить «источник воли», скрывший чёткие и однозначные представления о личности великого барда. Без малого двухвековое забвение его творчества — случайность или также следствие предопределённого волей посыла? Сегодня мы бессильны определить это, но в тёмных расщелинах близлежащей эпохи Великих Надежд и Великого Террора мы найдём пример намеренного сокрытия, погружения в небытие и творящей личности, и всего ею сотворённого.

Обратимся к факту, несоизмеримому с упомянутым выше, но сопоставимому по содержанию некоего «задания», предложенного для неукоснительного воплощения. Это история уже из близкого прошлого, представленного живущими ныне свидетелями.

14 декабря 2014 года в Рахманиновском зале Московской консерватории — показ монументального цикла из 24 прелюдий и фуг, созданного в 1937–39 годах в колымском каторжном лагере и только сегодня являющегося к людям. Рукопись этого удивительного сочинения буквально повествует, ибо является наглядной, дошедшей до нас частью той реальности, в которую был погружён создатель произведения. Цикл записан на клочках бумаги, блокнотных листках в клеточку и на телеграфных бланках, то есть на том, что удалось отыскать в лагере.

Автор первого опыта возрождения полнотонового полифонического цикла, возрожде-



ния в XX веке барочной идеи, идущей от И.С. Баха, — ученик Танеева и Ипполитова-Иванова, завершивший обучение в Московской консерватории в 1916 году **Всеволод Петрович Задерацкий** — композитор, имя которого невозможно найти ни в справочниках, ни в энциклопедиях, ни в учебниках по новейшей художественной истории и вообще где-либо среди музыковедческих фиксаций персон и артефактов первой половины XX века. Зато в тюремных архивах его имя представлено широко (в диапазоне от Рязани до Магадана) и в контексте «следственных жизнеописаний».

Генрих Гейне считал, что человек — это целый мир: «Под каждой могильной плитой лежит всемирная история». Могильная плита, накрывшая собой не только прах, но и блистательный духовный след жизни В.П. Задерацкого, на долгие десятилетия укрыла от человечества естественно ему принадлежащее. И тот безмолвный, словно снятый с картин Мунка крик о спасении десятилетия таился в могильном мраке. Сегодня он услышан, притом услышан не только у нас в России, но в мире — на разных континентах. Его творчество рождается вновь, теперь уже не как безмолвная данность, но как звучащий знак той самой всемирной истории, знак, несущий представление о времени, выраженное в звуконапряжениях конструктивных форм.

Представьте себе жизнь человека, родившегося в 1891 г. и умершего 1 февраля 1953 г., жизнь, зрелый период которой полностью совпал с военно-революционным изломом, а главное — с эпохой сталинизма. Следует представить жизнь блестяще образованного человека, окончившего юридический факультет Московского университета и Московскую консерваторию (фортепиано, композиция, дирижирование), который в 1915–16 годах был одним из музыкальных воспитателей наследника царского престола цесаревича Алексея, в 1916–18 г.г. — офицером царской армии, участником военных действий Первой мировой войны, а в 1918–20 г.г. — офицером Белой добровольческой армии генерала А. Деникина. Представьте себе жизнь этого человека после пленения в 1920 году. Собственно, это трудно представляемая задача, ибо мало кто из пленных живым переходил через этот страшный рубеж. В.П. Задерацкому повезло. Дзержинский лично распорядился сохранить ему жизнь и, как тогда говорили, — «определить место жительства». Это означало лишение самых различных прав (избирательных, права проживания в столичных городах, права на издание сочинений, на их исполнение, права на афишу и вообще на любую фиксацию имени в связи с публичной деятельностью). Человек оказался спрятанным, погребённым заживо в том главном, что составляло его существо. Похороненным оказалось всё его творческое наследие (и музыкальное, и литературное).

Воистину в его судьбе наглядно преломилась сентенция Бердяева: «Революция — дитя рока, а не свободы». Его жизнь в 20-е и 30-е годы — это чересполосица свободной (но без паспорта) и тюремной жизни. А «воля сокрытия» направлена прежде всего на творчество. В Рязани его арестовывают в 1921, 1922 и 1926 годах. Последний арест сопровождался уничтожением всего им созданного, и сегодня мы располагаем рукописями, начиная от 1928 г. Скитания по провинциям — его удел. Ярославль, Краснодар, Житомир — здесь развёртывается его жизнь, завершившаяся во Львове — единственном городе, обладавшем мощной культурной традицией и инфраструктурой и поэтому явившим способность признать масштаб его творческой личности.

Итак, официальным протоколом от имени тоталитарной власти ему предписано «не быть». Но не в значении простого обывателя (это невозможно скрыть искусственно, однако расчёт на естественное затухание памяти по поводу когда-то жившего, но ordinarily-



следует признать создание им в 1937–39 годах 24 прелюдий и фуг для фортепиано. В этом феноменальном факте слилось сразу несколько акцентов. Это первый успешный опыт воссоздания барочного жанра в европейской практике XX столетия. Хиндемит завершит свой Ludus tonalis, охватывающий 12 тональностей, в 1942 году. Шостакович пишет свой знаменитый opus 87 лишь в 1953 году. После этого жанр становится объектом внимания многих, становится «знаковым» для музыки XX

го персонажа). «Не быть» ему в значении действующей силы в событийном кругу культурной жизни. Это предписание он пронёс, как крест, сквозь всю свою жизнь. В одном из предсмертных писем к Хренникову он воскликнет: «Я давно уже мёртв!».

Ко времени прихода Большого Трора В.П. Задерацкий — автор шести фортепианных сонат (дошедших до нас и изданных на Украине), цикла «24 прелюдии» (1934), трёх программных фортепианных циклов конца 20-х годов; он автор двух опер, симфонических и ансамблевых партитур. И всё это беззвучным грузом размещалось в чемоданах создателя, всегда готового сняться с места в поиске более гуманного контекста жизни.

Арест 1937 года в Ярославле стал последним в череде тюремных испытаний композитора. К этому времени он обрёл богатый тюремный опыт. Кажется, вся жизнь готовила его к великому колымскому испытанию. Он был подобен человеку, которому дали смертельную дозу яда, но который не убил его, а наоборот — предельно активизировал, поскольку этот яд он принимал постоянно в течение всей жизни, и яд этот служил уже взрывным источником непобедимой воли к творчеству.

Несомненно, из всех деяний, совершённых В.П. Задерацким, самым удивительным и не имеющим прецедентов в мировой практике

является опыт Задерацкого не мог оказать какого-либо влияния на движение творческой мысли. Это всего лишь прецедент. Но какой! Не говоря об удивительной отгадке, центральным здесь оказываются время, место и невероятные условия возникновения этого весьма сложного по структуре цикла. Мир знает примеры создания музыкальных произведений в немецких лагерях. Самый знаменитый из них — «Квартет на конец времени» О. Мессиаана — создан в лагере для французских пленных, не имевшем ни каторжных функций, ни функции массового убийства. Известны сочинения немецких композиторов еврейского происхождения, написанные в «образцово-показательном» гетто, которое служило «выставочным» объектом (потом композиторов и их коллег-исполнителей беспощадно убивали в другом лагере). Но там всё же существовали некие пред условия для творчества. По крайней мере, во всех случаях присутствовали нотная бумага и чернила. Колымские лагеря по сути и функции своей отрицали признаки какого-либо гуманизма. Это были каторжные лагеря в самом отвратительном своём выражении. Создание столь монументального цикла в таких условиях — явление, которое, в сущности, не поддаётся осознанию.

Сегодня невозможно ни представить, ни воспроизвести его жизнь в лагере. Достоверно из-

вестно, что в лагере он утвердился как «рассказчик». История Российской империи, античного мира, арабского халифата, завоевания Америки и, конечно, вопросы юриспруденции и сравнение кодексов (в этом он был настоящим специалистом) — вот круг тем, которые (с его слов) он привлекал на помощь себе в течение двух лет. Достоверно известно также, что его слушателями были не только собраты по несчастью, но и охранники. Его функция была чрезвычайно важна. Говоря сегодняшним языком, он работал «телевизором». Им дорожили. Он упоминал, что часто ему позволялось не идти вместе со всеми на работу, его «прикрывали» болезнями и другими причинами. Иными словами, он попал под некую защиту, и у него, по всей видимости, возникало время для творчества.

Как бы то ни было, но свершилось главное: ему удалось быстро завоевать авторитет незаменимого «рассказчика» и получить от охраны важнейшее — бумагу и карандаш. Всего этого простому заключённому не полагалось. Он убеждает надсмотрщиков, что будет писать только нотные знаки и никаких слов. Вспоминая, он жалел об отсутствии ластика (в конце работы он получил и это; одна из тетрадей имеет следы ластика). Приходилось писать набело, «без права на ошибку». Нечего и говорить, что никакого инструмента не было в радиусе сотен километров. Бумага же, которой он разжился, представляла собой стопку телеграфных бланков, узкий блокнот (9,5 см на 19,5 см), тетрадные листы в клеточку размером 14 см на 20,5 см и такие же блокнотные листы, не разлинованные. Из этого всего он сам сделал «нотную бумагу».

Итак, 24 прелюдии и фуги для фортепиано — парадоксально-победный итог, быть может, самого грозного испытания в жизни опального композитора, итог двухлетней ссылки и рабского существования. Впору снова вспомнить Шекспира, предположившего, что мы знаем, кто мы есть, но не знаем, кем можем быть. Создание подобного цикла (около трёх часов звучания) в колымском лагере можно отнести в разряд самых удивительных духовных деяний, совершённых людьми в годину тяжких испытаний.

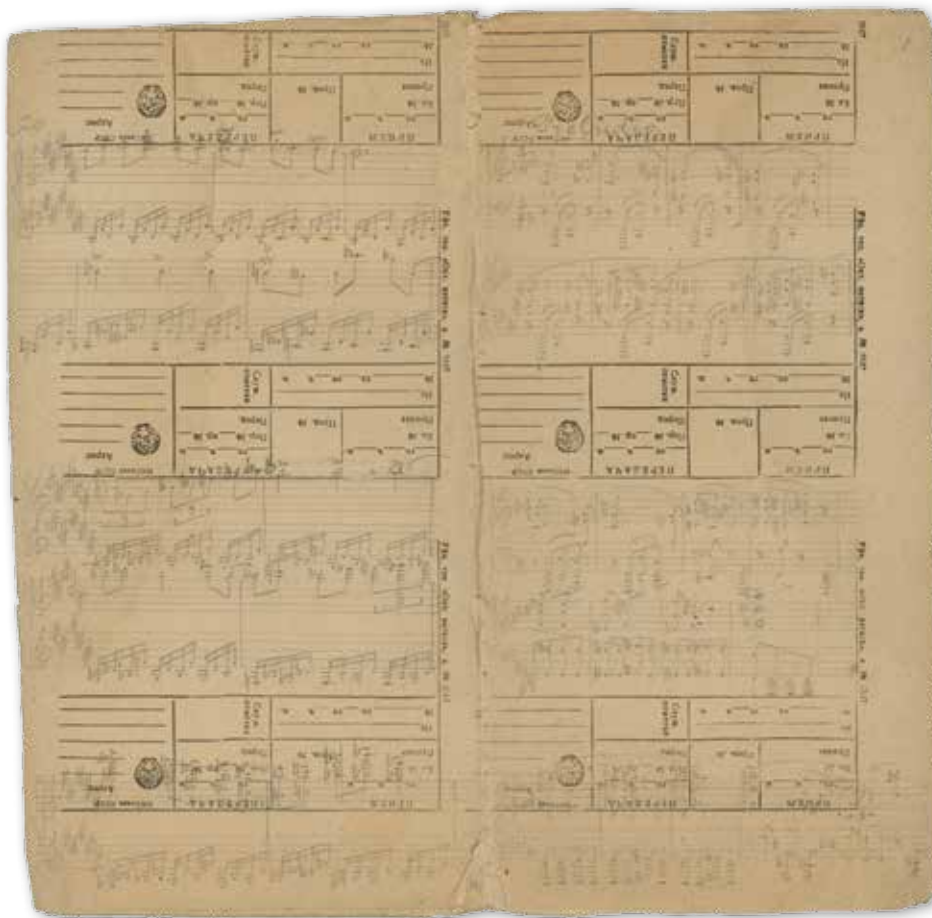
Самое удивительное то, что композитору удалось создать произведение, отвечающее высшим художественным критериям. Вот что пишет профессор Наталья Симакова в мемуарном исследовании «Контрапункт строгого письма и фуга», т. 2:

«Цикл прелюдий и фуг В.П. Задерацкого просто ошеломляет своим ярко выраженным концертным началом, экспрессией, драматиз-

мом! Вслушиваясь в яркие интонации и ритмы, в эмоциональную и острохарактерную образность пьес этого композитора, не перестаёшь поражаться и одновременно сожалеть о том, что, увы, до сих пор мы так и не научились ценить своё национальное художественное достояние, не научились гордиться успехами своих соотечественников, о достижениях которых мы нередко — как и в данном случае — узнаём спустя не один десяток лет, а главное — только после смерти автора... Созданный — напомним — в 1937 году, этот цикл, к тому же, является фактически самым первым многочастным полифоническим циклом в XX столетии, на несколько лет опередившим и «Ludus tonalis» Хиндемита, и Прелюдии и фуги Шостаковича».

Сама идея создания прелюдий и фуг во всех тональностях квинтового круга возникла у композитора не случайно. В юные годы, в период обучения в Московской консерватории он занимался гармонией и контрапунктом у Танеева, который и привил будущему композитору вместе с любовью к творчеству Баха любовь к полифонии. Профессор, уделявший огромное внимание фуге в ходе обучения, утверждал, что обращение к этой форме, основанной на «теоретическом стереотипе», требует индивидуально-личного отношения и выбора пути конкретного воплощения формы. Не случайно сам Танеев создал лишь одну концертную фугу для фортепиано, которую, однако, можно считать впечатляющим завершением эпохи романтической ветви этого жанра. Внутреннее ощущение жизненности танеевских заветов, осознание почвенности русской художественной традиции и её органической связи с развитием полифонического мышления в музыке XX века, блестящая «пианистическая вооружённость» естественно привели В.П. к идее создания фортепианного полифонического цикла. Сила танеевского педагогического внушения оказалась столь мощной, что В.П. обращается к фуге и фугированным структурам (движениям) во множестве своих сочинений. Но важно, что во всех случаях композитор стремился к тому, к чему призывал Танеев: к авторскому решению формы, более того, к её решению в новых музыкально-грамматических обстоятельствах.

Образность и стилистика полифонического цикла Задерацкого 1937–39 годов в сущности содержит преломление основных черт его индивидуальной манеры. Цикл прелюдий и фуг — произведение монументальное и по сути своей эпическое.



При достаточном многообразии содержания целого макроцикла в нём ясно ощущим главный акцент на образах, символизирующих сильную и гордую мужественность, эпическую монументальность, нередко возбуждённую драматическим оттенком повествования. Лирические звучания отмечены, как правило, высоким уровнем обобщённости; лирика отнюдь не исповедальна. Пронизанная природной русской распевностью, она скорее воспринимается как «детализация эпического», его личностный комментарий.

В прелюдиях представлен разнообразный арсенал средств фортепианной колористики и ритмофактурных типов организации музыкальной ткани, входящий в авторский «каталог средств». Фуги, хотя и исповедуют элементы барочного стереотипа формы (близкие к «нормативным» экспозиции, обязательные стретты, в том числе и магистральные, всевозможные инверсии тем, удержания противосложений и обращение к подвижному контрапункту), открыто продолжают романтические традиции трактовки жанра. В них достаточно сильна роль гармонической основы, что влечёт обязательное присутствие

массивных удвоенных, разделение ткани на многоголосно организованные пласты, их контрапунктические и канонические соотношения, свободные выходы за пределы количественного регламента голосов, мощные подключения аккордовой гармонии в разработочных нагнетаниях с последующими возвратами к строгой линейности. Таковы признаки «романтизации» старинной формы. Но музыку эту невозможно назвать пост-романтической, то есть прямо продолжающей романтическую образность в том же или сходном музыкально-грамматическом «каноне».

Это именно неоромантизм, где присутствуют лишь эстетические аллюзии. Но в основании языка — остро обновлённый принцип отношения к тонально-гармонической логике. Гармонические нормы фуг Задерацкого весьма отличны от романтических, а прелюдии вовсе свободны от какой-либо конкретно-стилевой «привязки» к прошлому. Пожалуй, именно неоромантическое склонение в трактовке жанра предметно отличает «24 прелюдии и фуги» Задерацкого от всех (многочисленных) случаев обращения к подобному макроциклу в музыке XX века, уже во второй его половине.

14 декабря 2014 в стенах Московской консерватории произойдёт обретение потерянной ценности и в определённом смысле столь необходимая и справедливая коррекция исторической жизни жанра в XX веке. Мы вправе воскликнуть: «Рок преодолён!». Выдающиеся пианисты выйдут на сцену Рахманиновского зала. Без малого 80-летнее ожидание звукового воплощения завершится. И это станет ещё одним подтверждением возможности доискаться воли к разрыву круга забвения и вернуть людям историческую истину. ■

14

декабря

2014

18⁰⁰

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

РАХМАНИНОВСКИЙ ЗАЛ



Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ
(1891–1953)

24 прелюдии и фуги



**Екатерина
Мечетина**



**Андрей
Гугнин**



**Никита
Мндоянц**



**Арсений
Тарасевич-Николаев**



**Федор
Амиров**



**Владимир
Овчинников**




Национальный фонд
поддержки правообладателей



МЕЛОДИЯ
Фирма
«Мелодия»

ул. Большая Никитская, 11 | Тел. (495) 629-9401
www.mosconsv.ru

A portrait of Mikhail Lidskiy, a man with wavy grey hair and a mustache, wearing a dark suit jacket over a white shirt. He is looking slightly to the left of the camera. The background is a plain, light-colored wall.

Михаил ЛИДСКИЙ:
«МЕРОЙ
ПРИЕМЛЕМОСТИ
КОМПРОМИССА
СЛУЖАТ ХОРОШИЙ
ВКУС И СОВЕСТЬ...»

Интеллектуал, философ, интроверт и немного мизантроп, Михаил Лидский в одних случаях поражает сложностью, в других — простотой своих суждений. Знаменитый вопрос Эриха Фромма, ставший заглавием его книги («Иметь или быть»), Лидский решает просто: быть. Что означает — играть на фортепиано. В сегодняшнем мире искусства, полном дешёвых соблазнов, перевёрнутых понятий и мнимых ценностей, подобная позиция вызывает уважение.

— *Последний раз мы обстоятельно беседовали 7 лет назад. И сейчас мне хочется повторить некоторые вопросы. По-моему, это так же интересно, как слушать одно и то же сочинение в исполнении одного и того же пианиста, но в разные годы. Вот фрагмент нашего разговора:*

МЛ: Я не очень представляю, как можно воспитывать слушателя вне профессионального обучения, пусть недолгого. Боюсь, «полумерное» обучение ведёт к деградации и профанации процесса. Врождённый талант к слышанию — это хорошо, но практический опыт, по-моему, не менее ценен...

МС: ... Но тогда есть риск, что пианиста будут слушать только пианисты...

МЛ: Есть риск, но я готов и к этому. Хорошо, если слушают не только пианисты. Но я ценю более глубокое проникновение в предмет, даже среди слушателей. «Не нюхавши пороха», это вряд ли возможно, если только, повторяю, речь не идёт о редком таланте.

А ведь именно тогда и начался твой удачный «поход» в Московский международный Дом музыки. И сегодня ты (цитирую по сайту) — «единственный пианист, собирающий полные залы на сольных фортепианных вечерах в рамках персонального абонемента». Причём восьмой год подряд! Говоря «шершавым языком плаката», если тебе всё ещё предлагают, значит, предыдущие сезоны принесли удовлетворительный результат, в том числе и финансовый. Поменялась ли твоя позиция?

— Скорее нет, чем да... Могут быть нюансы, подсказанные жизненной практикой. Как раз в Доме музыки публика (дай Бог ей здоровья), в основном, «цивильная», музыкантов там мало. Я вообще не пойму, как умудрился проскокить, — не вижу разумного объяснения. Наверное, продюсерский отдел хорошо работает. Но я же, как говорится, ничего такого... Как можно заинтересовать человека, которому всё это чуждо, скажем, сонатами Бетховена или — шире — тем, что и как я играю?! Нынче же

сплошь и рядом звёзды, только, я бы сказал, при чём тут игра на рояле? Нет, они, наверное, прекрасные люди и профессионалы, и я, конечно, утрирую...

— *С этого момента и начинается самое интересное — постижение твоей парадоксальности.*

— Недавно читал интервью Эмира Кустурицы. Основная мысль — коммерческая пропаганда охватывает всё больше и больше, но мы отвечаем ей, как можем. Очень многое «поменяло полярность». Вот раньше благотворительностью занимались так, чтобы об этом никто не знал. Как говорил покойный Эмиль Григорьевич Гилельс Григорию Борисовичу Гордону: «Хорошие дела, Гришенька, должны держаться в тайне». Теперь же фонды публикуют отчёты и соревнуются, кто больше заработал. Люди, которым надо было бы заниматься и становиться на все конечности, чтобы дотянуться до тени хвоста великих, заседают у начальства и «пиарятся» там. У нас свободная страна, что бы ни говорило «враждебное окружение». Всякий может «облизывать», кого хочет. Но я бы не сказал, что это имеет прямое отношение к профессии. При этом я скорее лояльно отношусь к начальству и с годами становлюсь всё тише. В юности-то был бурного темперамента, а сейчас, как говорится, не таков. Но откуда у людей столько времени на непрофильную деятельность? Читаешь уважаемых коллег: «на двадцатом году концертной деятельности в крупнейших залах мира пианист имярек становится интересным музыкантом». Публика вырождается? Нет. Оболванивается, конечно. Помнишь историю, как министру культуры Мединскому дали некую степень в Италии за то, что он там выставки устраивал? Достаточно протокольное, рутинное мероприятие. Но какой поднялся шум! Проректор университета вынужден был уйти с работы. Не нравится Мединский, его научные труды? Но выставки в Италии к этому отношения не имеют (не говоря о том, что это дело вкуса). Скомпилировал автореферат диссертации? Чести это никому не делает, но так поступает едва ли не каждый второй. А главная



претензия — «Мединский не наш, он супротив европейских ценностей». Мне бы казалось, это политический донос, хоть и не тайный, поэтому не удержусь от соблазна назвать коллектив бдительных ревнивцев европейских ценностей ансамблем стукачей. В старину таким авторам не подавали руки, а теперь это гражданская доблесть. Зато Соломон Волков, казалось бы, персонаж с вполне безнадёжной репутацией, вхож всюду и везде свой. Всё наоборот.

— *И всё-таки — что должен делать пианист или вообще человек, занимающийся искусством, а не дружбой с кем-то или «дея-*

тельностью», если он хочет, чтобы на его следующий концерт пришли всё те же и хотя бы ещё один? Или достаточно поведения на сцене, ценностей, которые он исповедует?

— Я могу говорить о себе. Делал я что-то? Ничего особенного. Ну да, кое-какой сайт имеется. Но диски не записываю...

— *Ну и хорошо: меньше диски слушают — больше на концерт идут.*

— Коммерсанты говорят, что зависимость несколько иная. Не выходило у меня с дисками, тем более, что записывал я их, в основном, в Японии. Это крайне непрактично: случись что, — «заплату» нужно на месте делать. Времени опять же нет. Вот мне 46-й год идёт. Помоему, делать ничего не надо. Ну, письмо пошлешь — предлагаю, мол, то или сё. А тебе ответят, что в настоящее вре-

мя сольники спросом не пользуются, поэтому провести ваш концерт не сможем. Ну и не надо. Дам мастер-класс и в его рамках сыграю концерт. Может, и понравится кому-то. Читал я в «PianoForum» интервью моего школьного товарища Саша Марковича [№1, 2014]. Он на голубом глазу говорит: хотел сыграть Сонату В-dur (D. 960) Шуберта, но кто её теперь будет слушать?

— *А вот и нет! Я за последнее время слушал живьём несколько замечательных исполнений. Например, Кристиана Захариаса во Фрайбурге, а в январе следующего года, на-*

деюсь, и твоё... Но у меня другой вопрос, несколько в стиле уважаемого коллеги Артёма Варгафтика; он обладает чудесной способностью залезть в шкуру «простого слушателя». Так вот: есть композиторы, которых, несмотря на гигантские усилия, пропаганду, не удаётся сделать по-настоящему популярными. Я говорю о великих, в высшей степени достойных именах. Люди с мало-мальски развитым вкусом понимают, что эти авторы либо создают, либо создавали те смыслы, без которых восприятие музыки обедняется. Пример — наш с тобой любимый, обожаемый Метнер. Есть «узкий круг ограниченных людей», в который входят Борис Березовский, Михаил Лидский, Яна Иванилова, Екатерина Державина, Василий Савенко, Хэмиш Милн. Сколько помню себя в профессии, эти замечательные исполнители играют, отстаивают эту музыку. Но стоит чуть «ослабить хватку» — начинай от печки. Как говорилось в передаче «Что, где, когда», внимание, вопрос: может, поступить по логике гоголевского героя (умрёт — и так умрёт, выживет — и так выживет)? Нет у тебя ощущения бесцельного, бесконечного хождения по кругу? Ведь за плечами два с лишним десятилетия борьбы не только за это прекрасное имя, но и за Фейнберга, Мясковского. Или, может быть, это род самодисциплины, вроде ежедневного умывания или бритья?

— Ты сам же и ответил. Да, ежедневное умывание. Бреюсь я, правда, редко, в основном, когда в присутственные места иду. Кстати, Метнера играют всё же чаще, чем во времена нашей юности. Например, Марк-Андре Амлен, а из более молодых — Северин фон Эккардштайн. И давай не забывать о тех, кто был раньше... Я не борюсь ни за Метнера, ни за кого-то другого. Смотрю на это фаталистически. Ну это же глупо — бороться за то, чтобы в мире стало одним пианистом больше, играющим сонату e-moll, op. 25 № 2 {1910–1911, с подзаголовком из Ф.И. Тютчева «О чём ты воешь, ветр ночной...»}; одно из сложнейших сочинений фортепианного репертуара — здесь и далее прим. интервьюера}. Кстати, помню концерты кафедры профессора М.С. Воскресенского — все 14 сонат Метнера в два вечера! И Фейнберга не пропагандирую специально. Играл его Шестую фортепианную и Скрипичную сонаты, проходил их в классе со студентами. Здесь огромная «вина» Виктора Карповича Мержанова: кабы не он, может быть, и не обратился я к этой музыке. Хотел бы записать все сонаты Мясков-

ского: в своё время не была доведена до конца работа, которая начиналась на «Мелодии». И очень жаль. А ещё мне кажется важным написать исполнительские комментарии к сонатам Н.Я. В 2016 году будет юбилей Московской консерватории (150 лет со дня основания), и я хочу через 10 лет повторить все сонаты. Тем более, что в том же году мы отметим и некруглый юбилей Мясковского (135 лет со дня рождения). Я не верю, что реклама (она же пропаганда) даст желаемый эффект... Вот Бах или Бетховен — они в первом ряду? Безусловно. Но, как сказали бы наши с тобой предки, — а как это отражается на евреях? Что толку? Пустота какая-то: не важно, как на самом деле, а важно, что говорят. Кстати, с этого начинается статья Метнера о Рахманинове 1933 года {«Когда попадёшь на современную улицу с её хаотическим шумом и суетой, — утрачиваешь слуховую ориентацию на каждый отдельный звук. Но самый тихий удар колокола прорезает весь этот хаос не силой своей, а интенсивностью своего содержания. Рахманинов пользуется всемирной славой, но кто ею не пользуется в наш век, столь жадный к славе? Жадность эта сумела искусственно препарировать славу. «Знаменитость» создаётся ныне преимущественно рекламой. Вместо знамён пошли марки, ярлыки, наклеиваемые деловыми прислужниками искусства. Вместо оценки в наши дни преимущественно действует рыночная котировка на данный момент. Бедная публика зачастую утрачивает способность непосредственно «слуховой ориентации». Большинство слушает уже не артиста, а то, что о нём говорят. Таким образом происходит, что наибольшим успехом пользуется не самый артист, а его слава».} А помнишь письмо Дмитрия Шостаковича Исааку Гликману в пору написания Четырнадцатой симфонии? {«Как много среди негениальных поэтов настоящих больших художников. Я говорю о Кюхельбекере, над которым смеялись его современники и даже Пушкин. Выйду из больницы, буду изучать негениальных писателей и поэтов»; 17 февраля 1969}. Настолько всё это сложно, что лучше не думать. Я же и от Метнера иногда устаю.

Да и учить новое не всегда уже возможно — хочется избежать верхоглядства. Репертуар ведь большой. Но, кстати, Третий фортепианный концерт Метнера выучить очень хочется. А, в общем, всем и каждому этого автора пропагандировать не надо.

— Среди активно концертирующих пианистов ты — один из самых значитель-



ных музыковедов, музыкальных писателей. Не буду перечислять всех заслуг — это и эссе, и сборники «Волгоград-фортепиано», тобою симфонизированные. Что сейчас для тебя писательство?

— Да ну какой я музыковед! Я — сугубый практик, иногда публикующий наблюдения над материалом... Говоря официальным языком, моё литературное наследие нынче значительно уступает пианистическому. В общем, написал меньше, чем наиграл. Всё то же... пописываю и, кстати, меньше, чем раньше. Что касается сборников — не могу не сказать о смерти Николая Ивановича Рубцова {1952–2014; в течение 15 лет — директор Волгоградского областного учебно-методического центра по образовательным учреждениям культуры и искусства}, который тянул издание сборников «Волгоград-фортепиано». Мой долг — издать ещё хотя бы один сборник, теперь уже памяти Н.И. Как это сделать, пока не понимаю. Есть какие-то судорожные рывки мысли. Материал-то найдётся: неопубликованного, забытого и полузабытого осталось много. Рукописи ведь действительно не горят. Вернее, — не горят те, которые не должны сгореть. Только бы уладить всё это. Нико-

лай Иванович был одним из немногих людей, благодаря которым существовала моя работа. В Волгограде, а перед тем в Уфе он устраивал всё, что мог — концерты, симпозиумы и т.д. Отчасти это делалось по долгу службы, но гораздо больше по зову сердца. Он был предан музыке и интересовался ею. К сожалению, этого не скажешь о многих других концертных деятелях. Николай Иванович был совершенно бескорыстен.

... Да, на этом пути бывают компромиссы. Совсем без них, видимо, невозможно. Мерой приемлемости компромисса служат хороший вкус и совесть, а это, как известно, некоммерческие категории. Беда, когда чёрное называется белым, а попса — художественным.

— *В той давней беседе мы говорили о досадных изъянах в культуре, образовании наших молодых пианистов. Что-то изменилось? И за этим первым вопросом (кого мы будем учить?) — сразу второй: как мы будем учить? В частности, меня интересует система фортепианных кафедр Московской консерватории, этакая табуретка о четырёх ножках. Система эта сложилась в советские годы и очень хорошо себя зарекомендова-*

ла. Когда-то это были кафедры Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга, К. Н. Игумнова и А. Б. Гольденвейзера. В последние десятилетия — В. К. Мержанова, В. В. Горностаевой, С. Л. Доренского и М. С. Воскресенского. Умер Виктор Карпович Мержанов, остальные наши титаны (дай Бог им здоровья на долгие годы!) тоже не молодеют. А что дальше? Или это вообще не важно, а важно, сколько детей пойдёт в музыкальные школы

— Ну что я могу сказать... Поживём — увидим. Я не отношусь к руководству консерватории, да и никогда бы с этим не справился. Некоторые идеи, как изменить систему, у меня есть. Но коллеги, как правило, поднимают меня на смех. Одной идеей я могу поделиться: по-моему, надо отменять вступительные экзамены.

— Звучит диковато!

— Только на первый взгляд. Этим летом я снова на них сидел и прихожу к убеждению, что это ненужная процедура. Во-первых, как правило, состязаются не столько реальные люди, которые идут учиться, сколько репетиторы, которые их надрессировали. Дрессура сходит к первой сессии, и часто студенты оказываются несостоятельны. Во-вторых (и это главное) — они же учиться поступают! Учиться, а не концерттировать! Значит, их реальные достижения на этот момент не так важны, как их потенциал в том виде, каким он представляется педагогу, который готов его учить. Вот что я предлагаю: у каждого преподавателя есть нагрузка согласно штатному расписанию, — пусть это будут бюджетные места. Есть нагрузка сверх штатного расписания (почасовая) — пусть это будут коммерческие места. И пусть каждый берёт себе того, кого он готов учить. Какой нормальный педагог возьмёт по доброй воле бездарного и неприлежного студента?

— Извини, возражу как воображаемый оппонент. Перематываем твою мысль вперёд: значит, мы берём значительно больше студентов, чем их потом остаётся. Идёт большой отсев. Ну и вот: накачали их репетиторы, как курочку антибиотиками, — а ты хочешь откачать обратно и посмотреть, каковы они на самом деле. А я тебе говорю: вот некий педагог, используя, скажем так, коррупционные схемы, берет себя плохого ученика и преспокойно отсеивает после 1-го курса, взяв с него всё, что можно взять.

— Так после нескольких таких циклов всё же станет ясно! Да и зачем студенту поступать

на год? Кроме того, другими должны быть переводные экзамены. Требуется регулировка. А коррупционными схемами можно и теперь пользоваться. Вся эта система тайного голосования, не препятствующая сговорам. Нельзя тестировать годность студента к учёбе по 100-балльной системе. Кроме того, по теоретическим предметам требования Московской консерватории выше, чем в других вузах. Студент провинциального музыкального училища до этого уровня не дотягивает. Значит, надо вводить какие-то курсы. Система должна быть гибче.

— Что-то подобное издавна существовало на вокальном факультете. Просыпается у человека голос, а до-мажорная гамма даёт ему с большим трудом. Это и теперь случается, а раньше — частенько бывало. И тогда год или два студента подтягивали по элементарной теории музыки, сольфеджио...

— Конкуренция чревата самыми разными неприятностями, в том числе и теми, о которых ты только что говорил. Один очень талантливый абитуриент, совсем недавно приехавший в Россию и получивший гражданство, за неделю консультаций сделал ошеломляющие успехи. И не прошёл — срезался на экзамене по гармонии. А ведь были и уши, и музыкальная интуиция, и руки. Но баллы по разным предметам почему-то имеют одинаковое достоинство. Что касается кафедр — ты правильно описал старую систему. Как будет в дальнейшем, гадать не буду. А студенты — по-прежнему невежды. Но некоторые, опять же, с помощью дрессуры отлично готовятся к коллоквиуму. И вопросы там бывают разные. Вот помню парня, который Скерцо Шопена играл. Я его спрашиваю: — Вы Шопена любите? — Не очень. — А что любите? — Шостаковича и Хиндемита. И стал мне подробно рассказывать об их музыке. А ведь в другой ситуации за честный ответ у него могли быть неприятности, — а какой-нибудь бойкий долдон прошёл бы всё это гладко. Одна девушка на коллоквиуме так перетрусилась, что забыла Первый концерт Чайковского. Ну это же просто испуг!

— Сейчас из фортепианной профессии выделяются несколько специализаций. Первая — исполнитель современной музыки. Вторая — исполнитель редкой музыки. Человек, играющий редкую музыку, вызывает у тебя профессиональные подозрения, или каждый случай индивидуален?



С. Д. Нордио

— С одной стороны, подозрения есть. Но с другой,— каждый случай индивидуален. Я считаю, что студент должен обладать профессиональной квалификацией, которая позволяла бы ему грамотно сыграть классических авторов. А там уж — у каждого свой репертуар. Не надо воротить нос ни от чего достойного.

— *Знаешь, мне близка эта позиция. Вот пример: в одно и то же время в консерватории учились Альфред Шнитке и Эдисон Денисов. Шнитке занимался у Е.К. Голубева, и я описал бы его отношение так: спасибо, что научили технике, классической линии,— а дальше я сам. Денисов учился у В.Я. Шебалина, и его основная идея (проходившая в эпистолярном наследии, интервью и т.д.): как вы могли в середине XX века, когда уже есть (нужные имена, стили — подставить), не научить меня тому-то?*

— И в той, и в другой позиции есть рациональные зёрна. Мне понятно недовольство Денисова. И потом, его претензии адресовались не персонально Шебалину, а всей системе, государству с определённой идеологией, воплощённой, в том числе, в вузовском музыкальном образовании. Советскому государству можно адресовать любые упрёки, но что толку? Вообще я бы дорого дал, чтобы такие профессора, как Шебалин, были всегда! Большой был музыкант!

Как, кстати, и Голубев! Вряд ли хорошая школа кому-то навредит — если только неокрепшему таланту. Я тоскую по ней, потому что учился несколько нескладно, а потом кусал локти и набивал шишки. Но в этом и кое-что хорошее есть.

— *Какова твоя артистическая жизнь вне России?*

— Небольшая. Иногда получаю предложения из Италии от Ганса Фаццари (президент знаменитого миланского общества концертов *Serate musicali*). Но в Италии кризис, и мы с давним партнёром, скрипачом Доменико Нордио теперь чаще играем здесь, а не там. Вот, в частности, заключительный концерт нынешнего цикла в Доме музыки — наша совместная программа (24 апреля 2015). Регулярно езжу в Японию. Изредка ещё куда-то. А в основном обретаюсь на нынешней одной восьмой. Иногда хочется вырваться из гонки, в которой я живу в последние годы.

— *Думаешь ли ты о собственном фестивале?*

— Когда-то я устраивал «Осенние вечера музыки», а потом их вытеснил абонемент в ММДМ. Фестиваль — это часто наспех. Лучше сам сыграю. Играй я, например, на гобое, конечно, больше занимался бы камерной музыкой. Но я с годами замыкаюсь...

С. А. Лундиным и С. Главатских



15

— Предложу тебе простую функциональную классификацию пианистов. Тип первый. Учит программу летом, потом «катает» её полгода или больше. Это значит, что у него есть такая возможность, он в системе, на него работают менеджер, у него есть страничка на сайте крупной продюсерской компании, объявленный график и т.д. Кстати, в таком режиме существуют не только «фортепианные спортсмены» («быстрее, выше, сильнее»), но и, например, Григорий Соколов. Тип второй — все остальные. Вот ты, с одной стороны, хочешь что-то выучить, с другой — отдохнуть и привести себя в порядок. Это значит — ограничиться, сконцентрироваться. Иначе говоря — способен ли ты стать частью этой системы?

— Я бы хотел поступать, как Г.Л. Соколов. У меня 4 программы в год, и это потому, что география узкая. Да и в ММДМ 2 программы не сыграешь. Говоря о «приведении себя в порядок», я имею в виду, прежде всего, фуги Баха и этюды Шопена. Может быть, подготовка к записи сонат Бетховена. Завидую артистам, которые могут с ходу сыграть почти любой номер своего репертуара. Я так никогда не мог, я неповоротлив, мне нужно долго готовиться и планомерно изучать. Пусть это будет недостатком, но не виной. Никогда не возьмусь сыг-

рать «на раз» ни сонату Бетховена, ни мазурку Шопена, ни прелюдию Скрябина. И с листа читаю чуть хуже, чем раньше. Кто умножает познания, умножает скорбь...


— Это ты про случайные знаки? Они тоже скорбь умножают...

— И про них, но вообще лёгкое чтение с листа, как правило, ведёт к поверхностной игре.

— При всей интровертности, критически-ироничному взгляду на себя и мир, ты часто даёшь интервью. Но недавно в одной из рецензий я прочёл: «Многие из пришедших на концерт никогда ещё не сталкивались с такой манерой общаться с публикой, как у господина Лидского. С нами он не стремился общаться вообще». Вспомнилась знаменитая табличка над московской квартирой Чайковского: «Дома нет. Просят не звонить». Может быть, по аналогии с Петром Ильичом, табличку на грудь прикрепить: «Клавирабэнд. Просят не беспокоить?»

— Всё обстоит проще. Я бы сказал, что «эксгибиционизм» мне чужд. На концерте я играю музыку. Вне концерта — иногда разговариваю. ■

**Беседовал
Михаил СЕГЕЛЬМАН**



**XV Международный Конкурс
имени П.И. Чайковского**

**XV International
Tchaikovsky Competition**

Москва, Санкт-Петербург
15 июня — 3 июля 2015



www.competition-tchaikovsky.com

На сайте XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского
открыт приём заявок online.

Процедура очень проста: регистрация, создание профиля и заполнение анкеты участника. Информацию можно дополнять, изменять, но — до отправки в Оргкомитет. По условиям конкурса заявки принимаются до **1 февраля 2015**.

Из новостей конкурса: **Гран-при увеличен до \$US 100.000**, эта сумма будет прибавлена к первой премии — \$US 30.000 (напомним, что Гран-при присуждается одному из лауреатов I премии). Таким образом, абсолютный победитель получит \$US 130.000. Для сравнения: I премия в Форт-Уорте — \$US 50.000, в Брюсселе — 25.000 евро, в Варшаве (им. Ф. Шопена) — 30.000 евро, в Лидсе — 20.000 английских фунтов, в Тель-Авиве — \$US 40.000. Конечно, не факт, что московский Гран-при вновь достанется пианисту (четыре года назад его обладателем стал Даниил Трифонов).

Из пресс-релиза:

«XV Международный конкурс имени П. И. Чайковского откроется 15 июня 2015 года в Большом зале Московской консерватории, а завершится двумя гала-концертами — 2 июля в Москве и 3 июля в Санкт-Петербурге.

Члены жюри — это более 40 главных представителей современного музыкального Олимпа. Своё участие уже подтвердили: Владимир Ашкенази, Сальваторе Аккардо, Юрий Башмет, Мишель Борофф, Борис Березовский, Максим Венгеров, Давид Герингас, Лиана Исакадзе, Клаус Хельвиг, Томас Квацхофф, Антонио Менезес, Денис Мацуев, Владимир Овчинников, Менахем Пресслер, Джон Фишер, Мартин Энгстрём.

Изменится система судейства. Участники, не прошедшие в следующий тур, смогут пообщаться с судьями и всё узнать «из первых уст». Важное нововведение — прежней балльной шкалы больше нет! Вместо неё организаторы вводят жёсткую и простую систему голосования: да или нет».

Конкурс состоит из отборочного тура (просмотра видеозаписи выступления), предварительного прослушивания и трёх основных туров.

Расписание для пианистов выглядит следующим образом:

9–13 июня — предварительные прослушивания в Малом зале Московской консерватории (60 участников).

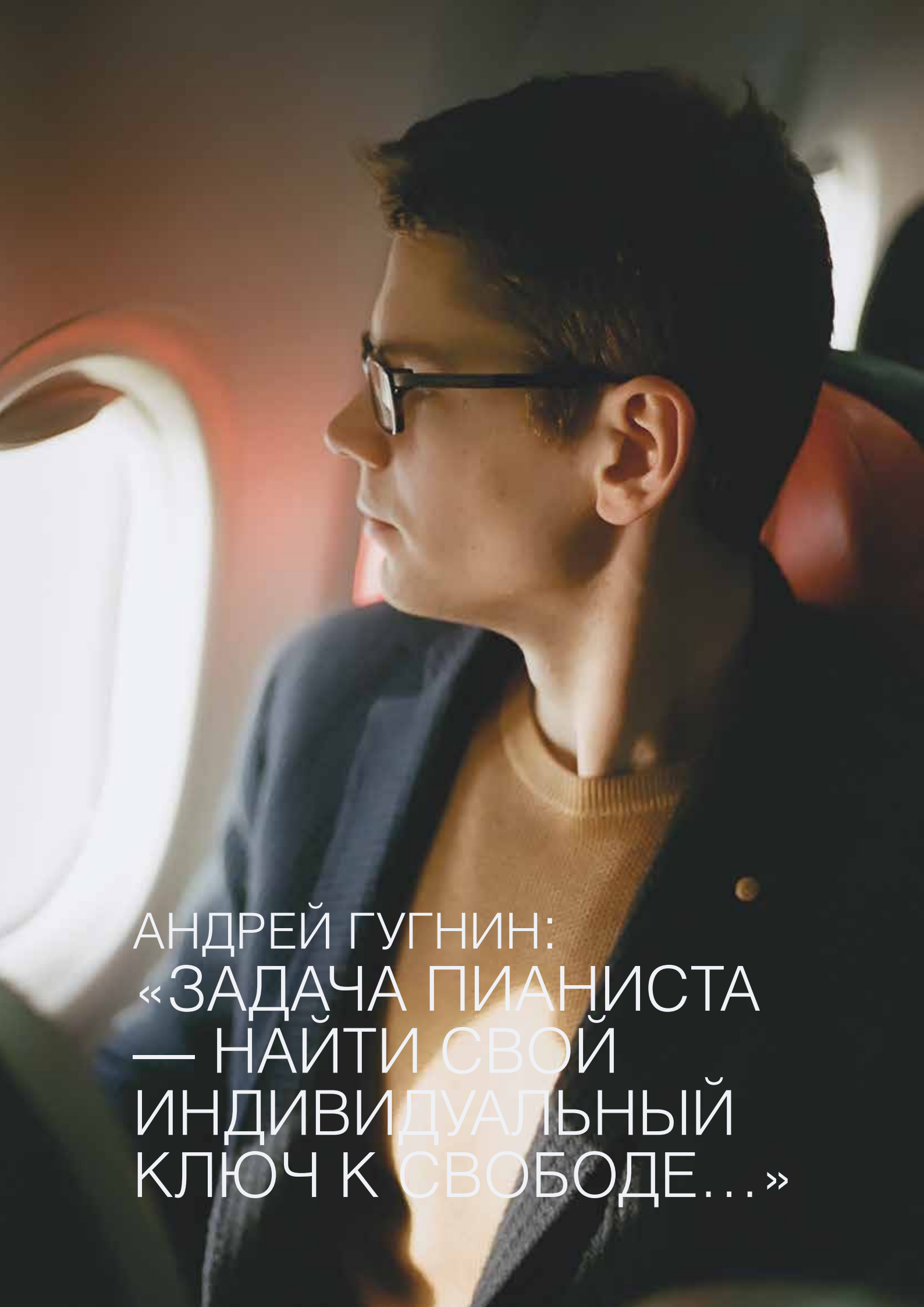
15 июня, 10.00 — жеребьёвка участников.

16–20 июня — прослушивания I тура в Большом зале Московской консерватории (30 участников).

21–25 июня — прослушивания II тура в Большом зале Московской консерватории (12 участников; два этапа — сольное выступление и исполнение концерта Моцарта с Государственным академическим камерным оркестром России).

28–30 июня — финальные прослушивания с Государственным академическим симфоническим оркестром им. Е.Ф. Светланова в Большом зале Московской консерватории (6 участников).

На выбор конкурсантам будут предоставлены рояли четырёх фирм: «Fazioli», «Kawai», «Steinway&Sons», «Yamaha».

A young man with dark hair and glasses is shown in profile, looking out of an airplane window. He is wearing a dark blue jacket over a light-colored sweater. The background is slightly blurred, showing the interior of the plane and the bright light coming from the window.

АНДРЕЙ ГУГНИН:
«ЗАДАЧА ПИАНИСТА
— НАЙТИ СВОЙ
ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ
КЛЮЧ К СВОБОДЕ...»

Представитель нового поколения нейгаузовской фортепианной школы, молодой и яркий пианист Андрей Гугнин смело заявляет о себе на ведущих сценах мира. В свои 27 лет он обладает внушительным конкурсным и концертным опытом: в его творческом багаже победы на множестве международных конкурсов, а география гастролей охватывает два континента. О своём профессиональном становлении, об основных технологических проблемах пианизма и путях их решения, о внутренней свободе и самоконтроле, о взаимосвязи сценического волнения и вдохновения, о новых творческих проектах и миссии пианиста в современном обществе с Андреем Гугниным беседовала Светлана Елина.

— Андрей, Вы прошли все ступени классического российского музыкального образования, и на каждой новой ступени у Вас были разные педагоги. Расскажите о Ваших учителях и самых ценных их уроках.

— Мне очень повезло с учителями! Назову ключевые моменты. Моя учёба началась в частном общеобразовательном лицее «Ступени», где музыкальные предметы вела невероятно талантливая Наталья Борисовна Смирнова, мой самый первый учитель музыки. Если бы не она, возможно, я вообще бы не занялся музыкой. Дело в том, что родители пытались пристроить меня в обычную музыкальную школу, но меня туда попросту не приняли. А с Натальей Борисовной мы сразу нашли общий язык. На её уроках я почувствовал любовь не только к музыке в целом, но к звуку как к таковому. Я учился вслушиваться в тембр звука, учился выразительности интонирования, очень въедливому отношению к тексту, штрихам, нюансам. Не секрет, что большинству детей, обучающихся музыке, свойственно невнимательное отношение к деталям музыкального текста. Она же учила меня достигать, пусть в несложных пьесах, но определённого совершенства.

Потом я учился в «Мерзляковской» школе [Музыкальная школа Академического музыкального колледжа при Московской консерватории] в классе прекрасного педагога Ольги Евгеньевны Мечетиной, с большой любовью вспоминаю то время. В последний год школы по рекомендации и направлению Ольги Евгеньевны я учился у Валерия Кастельского — к сожалению, только год с небольшим, так как он скоропостижно скончался от инсульта, это была большая трагедия. Сейчас я смутно помню детали, но мне нравилось у него учиться: он много показывал на уроках.

— Учиться у концертирующего пианиста всегда очень интересно.

— Да, это большой плюс. Потом я поступил в Колледж имени Шопена в класс Льва Николаевича Наумова. Это были замечательные четыре года. Я часто его вспоминаю. Сложно представить человека более доброго, душевного, интеллигентного, скромного. И при этом он был потрясающим музыкантом. До самых зрелых лет он сохранил по-детски чистый и непосредственный интерес к музыке: ему нравилось изучать фрагменты музыкального текста как задачи, головоломки. К тому же он был ещё и композитор — об этом редко упоминают, он писал не так много, у него не было произведений, которые бы стали репертуарными, как у Фейнберга, например, но он писал даже симфонии. Поэтому в вопросах музыкальной формы он разбирался блестяще, всегда интересовался произведением ещё и с теоретической точки зрения. Вообще он был очень увлечённый человек: часто рассказывал интересные истории на уроках, увлекался математическими головоломками, с восторгом рассказывал о математических эффектах — как, например, перемножить числа так, чтобы получить все девятки. Похожим образом он загорался идеями, когда проходили новые произведения. С ним всегда было интересно общаться. На занятии он всегда старался понять видение ученика. Часто бывает так, что педагоги дают на студентов, навязывают свою интерпретацию, а Лев Николаевич всегда пытался понять, что ученик хочет сказать, даже если это были ещё неуклюжие попытки, и уже их направлять и делать музыкально и художественно убедительными. Даже к самым маленьким ученикам он относился очень уважительно и трепетно. И, конечно, это был безумно скромный человек. Вспоминаю его, конечно...

— Что из того, что Вы с ним проходили, Вам особенно запомнилось?

— Очень хорошо помню, как я принёс на первый урок до-мажорную Прелюдию



и фугу И. С. Баха из второго тома ХТК. Он сразу же показал характер Прелюдии — певуче, раскатисто, и всё встало на свои места! Он умел точно дать ключ к образу, и дальше ты уже сам понимал, как и куда двигаться. Это как старую машину завести стартером: потом она сама поедет.

В 2005 году я поступил в консерваторию, а летом того же года Лев Николаевич умер... Я знал, что Лев Николаевич крепко дружил с Верой Васильевной Горностаевой. Я и сам, естественно, знал о Вере Васильевне как о чудесном педагоге и видел её на классных вечерах. В то время она внушала мне некоторую опаску, казалась суровой со стороны.

— *Да и сейчас тоже.*

— Да, она очень прямой твёрдый человек, но очень честный. И тогда я подумал об обучении в её классе, чтобы продолжать линию нейгаузовской школы. Узнал её телефон, взял на себя смелость ей позвонить и попросился к ней в класс. Мне повезло, она и до этого слышала меня на классных вечерах и неплохо ко мне относилась. Она, слава Богу, согласилась. Думаю, она и не могла поступить иначе: Лев Николаевич был её другом, и она поддерживала ученика, оставшегося без учителя.

Последующие восемь лет я учился у Веры Васильевны в консерватории и в аспирантуре. В.

В. — это колоссальный музыкант и человек, я очень люблю её. Заниматься с ней всегда невероятно интересно! Конечно, это немного другое, чем работа со Львом Николаевичем: они очень разные. У неё характер более волевой и, в какой-то степени, суровый. Но она очень добрый человек в душе. Ещё у неё, и это всем известно, потрясающий талант рассказчика. На занятиях можно услышать интересные истории об эпохе изучаемых произведений, рассказы о музыкантах, писателях, художниках: каждый урок В.В. — это художественное событие. И ассистенты у неё замечательные! Я много занимался с Сергеем Главатских, прекрасным пианистом и педагогом. Помню, как-то очень давно он ставил свою запись Первого концерта Бетховена с японским оркестром... Я до сих пор под большим впечатлением.

— *Когда Вы поступали в консерваторию, Вы были абсолютно сформированным в техническом плане пианистом. Могли бы Вы проследить развитие пианистическо-технологической линии в Вашем образовании?*

— По большей части, рутинно-технической частью работы я занимался с Натальей Борисовной. В частности, она показывала много интересных, нестандартных способов работы над трудными местами, которые я сейчас уже не так часто использую, но на тот момент они были



очень полезны. Помимо традиционных (например, игры на *staccato*, *non legato*, ритмическими группировками и т. д.), были довольно оригинальные приёмы. Например, игра связного пассажа косточками первых фаланг пальцев на клавиатуре: этот аналог сильного поднятия пальцев на практике наиболее эффективен для отработки сложных мест, после такой игры все легко получается. Действительно, очень хороший способ, я не встречал никого, кто бы знал о нём. Такие виды упражнений особенно хороши при работе с детьми: это делает техническую работу увлекательной игрой.

— *А как развивалось Ваше отношение к работе над текстом в более зрелом возрасте?*

— Вначале я, конечно, много уделял внимания игре разными способами — на *staccato*, ритмическим фигурациям и пр. Потом наступил период застоя, когда я стал меньше заниматься: практически всю консерваторию я толком не занимался, просто выучивал произведение и играл. Затем наступил период осмысления: я стал думать над тем, как выстраивать занятия, чтобы повышать их эффективность. Стало меняться отношение к игре.

Я заметил, что за годы обучения у меня сформировался зажим в руках, в плечах, в теле, который не позволял делать некоторые

технические вещи и резко понижал контроль над телом. Мне пришлось избавляться от этого самостоятельно.

Наталья Борисовна мне всегда говорила, что в идеале пианист должен сидеть с прямой спиной и спокойно играть, без лишних движений и излишней мимики на лице. И только в консерватории я стал задумываться над тем, как этого достичь. Действительно, если эмоции у пианиста выражаются через мимику, они не доходят до музыки: получается, что композиторский замысел искажается в пути от мысли к звуку, часть эмоционального заряда музыки гасится внешними проявлениями этих эмоций самим исполнителем. В итоге пианист даже слышит себя не так, как на самом деле играет: ему кажется, что он играет вдохновенно, эмоционально, но на самом деле это не доходит до зала. Когда смотришь запись своего выступления, это отчётливо видно.

Когда я сам это осознал и прочувствовал, я начал заниматься иначе. Во-первых, строго следить за собой, контролировать внешние проявления внутренних переживаний на сцене; стал играть почти сухо, конструктивно — произошёл своеобразный «откат». Сидел, как каменный, при этом старался играть предельно выразительно руками, в звуке, интонации. Это очень сложно: проинтонировать мелодию со страстью, сыграть выразительно, с эмоциями, при этом внешне оставаясь спокойным. Помню, как у меня происходил разрыв шаблона на уровне ощущений в теле, как формировались новые двигательные привычки. Сейчас я понимаю, что это был решающий период в моем профессиональном становлении.

Когда внутренний зажим начал проходить, оказалось, что многие технические вещи — пассажи, элементы, которые не получались годами, стали внезапно получаться легко! Произошёл большой качественный скачок.

— *Вместе с мышечным зажимом ушёл и психологический.*

— Да, всё вместе. И сейчас я понимаю, что при обучении пианистов на это нужно обращать внимание в первую очередь, иначе с годами занятий зажимы в теле только копятся. И самое важное: научиться передавать свой замысел напрямую в музыку, без зажимов, без лишних стараний и «кряхтений» за роялем, иначе ты в ловушке. Ведь чем лучше пианист сидит за роялем, даже визуально, тем лучше звучит инструмент. Внутренняя мышечная свобода, при хорошем тонусе, в первую

очередь сказывается на звуке: свободный вес, спокойное полнозвучное прикосновение, внутренний контроль — всё это помогает ясно отслеживать процесс собственного исполнения и корректировать его в реальном времени. В исполнении важен баланс: не должно быть пустых проходящих звуков, все должно быть проинтонировано, при этом необязательно — как в детстве учат — преувеличено, но прослушано. Если ты успеваешь услышать, физически услышать во всех пассажах каждую ноту, значит, скорее всего, все идёт хорошо. Часто бывает,ходишь в раж и уже не слышишь себя — в этом опасность.

— *Здесь не столько слух, наверное, сколько контроль: те самые «холодная голова и горячее сердце», о которых говорил Нейгауз...*

— Именно. А чтобы сохранить внутренний контроль на сцене, ты должен оставаться внешне как можно более спокойным и расслабленным. Когда я занимаюсь, стараюсь играть даже самые сложные технически места так, чтобы в теле не было ни малейшего зажима. Даже если для этого мне придётся заниматься в крайне медленных темпах. Так вырабатывается стабильное состояние необходимой комфортной расслабленности. И тут начинают происходить чудеса: ты начинаешь больше успевать, даже на секунду времени технически ты успеваешь сыграть больше нот, легко и свободно! Присмотритесь к игре великих виртуозов: Горовиц, Гилельс, Рихтер — все они спокойны и успевают всё. И я подозреваю, что все виртуозы, помимо того, что от природы обладали прекрасными данными, они нашли ключ к собственному телу — свободу игры без зажимов. Я это наблюдаю, когда занимаюсь с учениками: большая часть исполнительских проблем, если по сути посмотреть, происходит именно от зажимов в теле.

Сейчас, сколько бы я ни занимался, у меня руки не устают вообще: могу просидеть 8 часов за роялем, не уставая. Задача каждого пианиста, на мой взгляд, найти свой индивидуальный ключ к свободе в игре. Для этого вовсе необязательно сидеть как истукан за роялем! Это внутреннее состояние тела и ума: у каждого своя степень и проявление свободы.

— *Не знаю, согласитесь ли Вы со мной или нет, но главный акцент русской фортепианной школы — на раскрытии художественного замысла композитора, на особом отноше-*

нии к звуку, на общей культуре, на глубине проживания музыкального образа. Для русской школы игра на рояле — это жизнь. А такие «приземлённые» моменты, как технология (то есть — как этих глубин достичь), в нашей школе обходят вниманием.

— У нас над этим не работают, я абсолютно согласен. Это большое упущение. Ведь помимо того, что исполнение в музыке — это духовное таинство, есть ещё чисто практические моменты — как мы делаем это физически. Нужно осознанно подходить к этому вопросу, с головой, и анализировать собственные движения. Это можно понять, это не так сложно. Но над этим надо думать и над этим надо работать.

— *В Америке и Европе, например, в некоторых консерваториях в учебный план входят двигательные практики и техники по обучению правильному движению и расслаблению, адаптированные специально для музыкантов. Существует множество специальной литературы, посвящённой физиологии исполнительской деятельности, например, книга «What Every Pianist Needs to Know About the Body» Томаса Карсона. Ведь есть такая проблема, как переигрывание рук у музыкантов, а у нас об этом молчат и сами пианисты, и педагоги...*

— Да, это очень важно, согласен. Нужен и тот, и другой подход, чтобы постигать фортепианное искусство в комплексе. Но насколько я вижу, у нас очень мало уделяют внимания глубинным, но в то же время базовым моментам пианизма, увы.

Многие «грешат» одними и теми же ошибками: некоторые молодые пианисты уже на этапе разыгрывания портят себе руки, когда, например, «долбят» один и тот же пассаж зажатými руками или сидят ссутулившись. Конечно, в итоге они выучивают этот пассаж, но усилий затрачивают колоссальное количество. А надо всего лишь взять паузу и посмотреть на себя со стороны: где у тебя что зажимается, как освободить, проанализировать головой.

— *В фортепианной игре задействована вся психофизика.*

— Да. В итоге нужно освободить голову от всего ненужного, чтобы мозг точно посылал сигналы в нужные мышцы, не давая сбой на лишние движения. Как ржавчина не даёт шестерёнкам вращаться, так и зажимы в теле не дают пианисту играть на максимуме своих возможностей. Все зажимы идут от головы.



— *Позвольте анекдот на эту тему? На светском мероприятии к Леопольду Годовскому, который стоял рядом с Иосифом Гофманом (как известно, у обоих виртуозов были очень небольшие кисти рук), подошла некая дама и спросила: «О, как же Вы и мистер Гофман играете на рояле такими маленькими руками?». Годовский, переглянувшись с Гофманом, ответил: «Мадам, а кто Вам сказал, что на рояле играют руками?».*

Скажите, Андрей, а Вы когда-нибудь занимаетесь без рояля, мысленно?

— Иногда, правда, не очень часто. Но я стал замечать, что раньше, когда я пытался проигрывать про себя какие-то более или менее технически сложные места, пассажи, которые не удавались на рояле, мысленно сыграть я тоже не мог: что-то ускользало в тексте. То есть у меня первичной была мышечная память.

— *А при мысленной игре мышечная память не работает.*

— Здесь, безусловно, есть прямая связь. А теперь, когда я стал себя освобождать, я могу играть и мысленно: у меня в голове больше остаётся, я стал запоминать иначе: не только двигательно, но и интеллектуально. В идеале нужно стремиться именно к тому, чтобы знать произведение головой: тогда психофизика чётко работает, и точ-

ность сигналов мозга в пальцы высока. В этом случае первична становится уже не мышечная память, которая может подвести. При осмысленном подходе к работе у исполнителя формируется полный самоконтроль, и он играет на высоком уровне всегда. И если ты можешь в голове проиграть все произведения целиком — структурно представить все его элементы, последовательности, звучание, все ноты мысленно сыграть — это значит, что ты это произведение знаешь. К сожалению, я так редко делаю, но это очень полезно.

Более того, я заметил интересный эффект: если какое-то место не получается на рояле, то в голове его тоже трудно проиграть. В голове в этом месте тоже «затык». Если в голове выучишь, то руками тоже получится.

— *Многие пианисты говорят, что один из способов проверить, насколько хорошо ты знаешь произведение, — сыграть его в уме...*

— Да, это эффективный метод занятий. Я использую его по ситуации: когда нет возможности заниматься на рояле, когда в самолёте лечу и нужно играть на следующий день. Ещё, естественно, когда с нотами работаю или просто вспоминаю произведение, пока еду куда-то или жду кого-то. Не скажу, что я специально так работаю, это скорее зависит от обстоятельств.



ты пытаешься по-догнать его к ожидаемому варианту, чтобы услышать одобрение. В такой ситуации психологический зажим гарантирован. Думаю, всё это касается и исполнения на сцене. Причины неуверенной или неудачной игры нужно искать в собственном тщеславии: вместо того, чтобы просто сделать своё дело, ты пытаешься кому-то понравиться. То есть думаешь о себе на сцене, а не о музыке. От этих мыслей нужно абстрагироваться. Быть в какой-то степени

— Как Вы учите произведение наизусть в условиях ограниченного времени?

— Для меня скоростной метод выучить наизусть, как это ни прискорбно, — это самый «тупой», но жизнеспособный способ: играть громко, преувеличенно, чтобы быстро выработалась мышечная память, а преувеличение динамики и артикуляции помогает и голове запомнить. Так выучиваю страницу за страницей. Сначала по маленьким кусочкам пытаюсь сыграть, по разделам или по страницам. Когда выучил одну страницу — играю её на память, и если какое-то место забываю, возвращаюсь и учу именно его. Затем двигаюсь дальше.

— Все пианисты хорошо знают разные состояния: когда ты играешь дома, в классе и на сцене. Как Вы перестраиваетесь из одного состояния — например, комфорта домашней игры — в состояние сцены?

— Хороший вопрос. Дома, понятно, чувствуешь себя свободно, и многие вещи здорово выходят. На уроке мне часто бывало тяжелее играть, особенно свежее произведение, потому что присутствовал подсознательный страх, что исполнение может не понравиться профессору. А пока нет уверенности в себе, поскольку произведение новое, вместо того, чтобы предложить свой вариант исполнения,

самоуверенным, убеждённым в том, что ты делаешь. Не сомневаться.

Вообще на сцене необходимо осознать: есть публика, и важно не понравиться ей, а иметь, что сказать. Именно передачей этого послания в музыке ты целиком и занят на сцене. Тогда «плохого» волнения не будет. Останется только «хорошее» сценическое или предконцертное волнение, которое помогает раскрыть такие музыкальные грани, которые дома ты можешь и не ощутить. Такое волнение помогает. В этом смысле мне повезло: на сцене мне удаётся больше, чем дома. Это называют вдохновением: когда ловишь эту волну, как серфингист, возникает радостное возбуждение, и ты играешь с азартом и удовольствием.

— То есть можно сказать, что есть «хорошее» волнение — ощущение приподнятости, творческого возбуждения, вдохновения, а есть «плохое», связанное с мнительностью, тщеславием, порождающее отвлекающие мысли и в итоге мешающее играть?

— Да. Хорошее волнение — это предвкушение выступления, а плохое — страх перед ним. Кстати, часто «плохое» волнение появляется в условиях конкурса, когда музыканты оказываются, по сути, не в здоровой ситуации, когда их оценивают как лошадей на скачках.

— *Ваш первый конкурс Вы выиграли в 10 лет, а последний на сегодня — Международный конкурс пианистов имени Джини Бахауэр в Солт-Лейк-Сити (США), на котором Вы получили Золотую медаль и Приз публики.*

— На самом деле, последний — это небольшой конкурс «Вальсесия Музыка» в Италии. Он проходил в конце августа-начале сентября, там я получил первую премию. Там я играл практически ту же программу, что и в Солт-Лейк-Сити.

К конкурсу в США я готовился очень серьёзно: несмотря на достаточно обыгранную программу, я занимался целыми днями. Конкурсное волнение всегда очень сильное, вдохновению не часто удаётся пробиться через него, и нужен очень большой запас прочности, чтобы не произошло на сцене фатальных потерь, которые на конкурсах не прощаются. Правда, этот конкурс был организован на очень высоком уровне, там была очень доброжелательная атмосфера, поэтому напряжение ощущалось не так сильно. В этом плане в Америке всегда приятно выступать. В частности, организаторы очень грамотно спланировали структуру конкурса: первый тур состоял из двух частей, что дало возможность конкурсантам, не очень удачно выступившим в первой части, показать себя во второй.

— *Напомните, что Вы играли?*

— На первом туре — Брамс. «Вариации и fuga на тему Генделя», «Аппassionата» Бетховена и две пьесы: Лист. «Своенравная пастушка» из «Годов странствий» и «Лесной царь» Шуберта-Листа. В программе второго тура я исполнил «Картинки с выставки» Мусоргского и Седьмую сонату Прокофьева. В финале — Третий концерт Рахманинова.

— *Волновались?*

— Полуфинал я играл с большим подъёмом и удовольствием, волнения практически не ощущал. Больше всего я волновался в финале: в последний тур вышли три человека, и ставки там высоки. Было ясно, что у меня премия, но какая? Это уже ответственность, поскольку и в деньгах разница была огромная. Когда доходишь до финала, особенно хочется выиграть!

— *Ваша жизнь изменилась после победы в Солт-Лейк-Сити?*

— Больших изменений я не ощущаю: несмотря на то, что конкурс серьёзный и крупный, он предлагает не так много ангажементов. Тем не менее, запланирован ряд важных концер-

тов, в частности, дебют в Нью-Йоркском Карнеги-холле, выступления на Рурском клавирном фестивале в Германии, на фестивале в Шанхае и т.п. Ну и, конечно, очень приятно, когда подходят незнакомые люди и говорят: «Это Вы на конкурсе победили!».

— *Как Вы думаете, что именно помогло Вам победить?*

— Здесь целый комплекс. Во-первых, программа была удачно выбрана и хорошо подготовлена. Хотя не могу сказать, что Брамса я играл достаточно хорошо... Вообще, играть Брамса для меня — испытание. Не лежит душа у меня к Брамсу. Вот «Аппassionату» я люблю, а когда музыка по-настоящему нравится, не задумываешься о том, как её играть: у тебя уже есть цельное видение. А в Брамсе мне всё немного чужеродно, нужно что-то придумывать. Итак, я был хорошо готов, играл музыку, которую люблю и которая позволила мне раскрыться, быть убедительным и играть ярко. Для конкурса очень важно, чтобы игра была яркой, чтобы выступление запомнилось. Ведь когда играют 40 человек подряд, запоминается именно индивидуальность. И, конечно, важна удача. Мне очень повезло: меня поселили в хорошую семью, в которой, кстати, останавливался Вадим Холоденко, когда играл на том же конкурсе в 2006 году (он меня и порекомендовал). Я жил в прекрасных условиях: у меня был отдельный дом, где я занимался на «Стейнвее» с утра до вечера, меня опекали, кормили. Для пианиста очень важно иметь возможность спокойно готовиться к выступлению, не думая о бытовых вещах. Словом, на этом конкурсе всё сошлось наилучшим для меня образом.

— *А Вера Васильевна давала напутствия, поддерживала?*

— Да, она всегда очень поддерживает. Но о своей поездке в Солт-Лейк-Сити я не говорил никому — из суеверий, наверное. Она узнала об этом, когда я уже прошёл в финал. Когда стали известны результаты, я, конечно, сообщил своим родным, написал sms Сергею Главатских, и тут мне позвонила Вера Васильевна. Сначала пожурела, что я ничего ей не сказал, но, конечно, была счастлива, поздравляла. Она всегда очень переживает за учеников, по-человечески поддерживает, подбадривает. Вообще к конкурсам она готовит очень хорошо: перед выступлениями особенно много занимается, слушает, и это очень помогает. Помимо этого у неё потрясающее чутьё на конкурсные программы — она их составляет просто великолепно.

— Мне кажется, составление концертных программ — это «конёк» Веры Васильевны.

— Да, она обожает это делать! Это видно и по её классным вечерам — в их программах всегда есть идея. Теперь я уже сам всегда смотрю: стройно выглядит программа или нет. Думаю и о собственном пианистическом удобстве, и о восприятии публики. Например, стараюсь второе отделение делать немного короче, чем первое: так психологически легче воспринимать сольную программу. Также я следую традиции ставить в завершение концерта яркое произведение, чтобы публике оно понравилось: это незатейливая идея, но эффективная и жизнеспособная. Например, сейчас играл концерт в Италии: в первом отделении «Картинки с выставки», во втором три трансцендентных этюда Листа (1,2 и 8), затем его «Пастушка» и «Аппассионата» Бетховена.

— В консерваторских программах фортепианных речиталей часто можно увидеть сочетания Моцарта с Шопеном, Бетховена с Листом, как у Вас в программе, кстати...

— Да, Бетховеном прекрасно сочетается с Листом и по музыкальному языку, и технологически в изложении фактуры. У Моцарта с Шопеном есть много общего в плане филигранности и свободы в исполнении деталей, нюансов, пассажей, вообще в отношении к звуку.

— Мне кажется, что это тоже творческая часть профессии — составление программы.

— Конечно. Вера Васильевна вообще считает, что талантливо составленная программа — это чуть ли не 90% успеха. Особенно для конкурса: программа должна быть хороша со всех сторон — чтобы раскрывала художественный и технический потенциал пианиста, чтобы это было ярко и интересно для жюри (которое слушает одни и те же произведения с утра до вечера!), и чтобы в программе была изюминка. Например, она рассказывала, как сидела в жюри на конкурсе в Кливленде, и кто-то, среди всех виртуозных конкурсных произведений, вдруг сыграл «Колыбельную» П. Чайковского. Она прозвучала настолько свежо, что все вздохнули, как от глотка свежего воздуха. В Солт-Лейк-Сити эту роль для меня сыграла «Пастушка» Ф. Листа: эта малоизвестная пьеса настолько душевная, что все произведения вокруг неё заиграли новыми красками.

— А как Вы выбираете конкурсы? Советуетесь с Верой Васильевной?

— Раньше советовался. Сначала присматривал конкурс, потом говорил ей, что хочу поехать — она всегда поддерживает такую инициативу. Что касается выбора, то крупные конкурсы и так всем музыкантам известны. Остальные я выбираю по времени проведения — чтобы я был относительно свободен от концертов и другой занятости, и по программе — чтобы она пересекалась с моими репертуарными обязательствами по концертам. Смотрю сайты Alink-Argerich Foundation или сайт Всемирной федерации международных музыкальных конкурсов, выбираю, что по программе понравится или где лучше условия: например, где есть оплата проезда, что тоже очень важно, — туда и еду.

— Вы не думали о том, чтобы остаться за границей?

— Ну прямо переезжать или, как многие сейчас делают, ехать учиться за границу, я бы не хотел. Но есть места, где мне очень нравится проводить время, например, в Хорватии: у меня там много друзей, мне там очень комфортно, приятно и хорошо, и когда есть возможность куда-то поехать, я еду именно туда. Вообще, мне нравится возможность бывать в разных местах — я без этого не могу. Но родным домом я ощущаю именно Москву.

— Вы сказали, что у вас есть ученики. Где Вы преподаёте и нравится ли Вам преподавание?

— Я иногда помогаю Вере Васильевне: занимаюсь с её студентами. Как-то я занимался со студентами Ксении Вадимовны Кнорре в консерватории. Преподавание обладает очень интересным эффектом: когда отслеживаешь общие проблемы у студента, то со стороны тебе виднее, как их исправить. Процесс преподавания помогает понять некоторые важные для собственного исполнения вещи. Поэтому я считаю, исполнителям очень важно иметь время от времени педагогическую практику.

— Важное место в Вашей концертной деятельности занимает камерное музицирование. Для многих инструменталистов-солистов камерная музыка — как отдушина. А для Вас?

— Да, согласен, это действительно так. Совместное музицирование — это приятное, творче-



ское времяпровождение: очень интересно что-то придумывать во время репетиций или воплощать прямо на сцене, когда партнёр это подхватывает. Игра в камерном ансамбле — это настоящее живое общение. Кроме того, есть и технико-прагматический момент: камерные произведения, как правило, легче, чем сольные.

— *А может быть, здесь ещё один прагматический момент: ноты стоят перед глазами?*

— Это, конечно, тоже плюс. Вообще, в истории фортепианного исполнительства традиция игры солиста наизусть была достаточно искусственно навязана. Я считаю, совершенно необязательно играть без нот: пусть себе стоят, они никому не мешают! Понятно, что в любом случае нужно знать исполняемое произведение наизусть, но нет ничего плохого в том, чтобы поставить перед собой ноты для внутреннего спокойствия. Это очень важно для солиста: не бояться забыть текст. В игре по нотам есть существенные плюсы: она способствует тому, чтобы больше играть на сцене и иметь обширный репертуар. Не у всех феноменальная память, способная оперативно удержать 20 часов музыки, а с нотами пианист может охватить большой репертуар. Часто бывает, что какие-то выученные произведения пианист может очень

хорошо сыграть, но, не успевая вспомнить текст на память, не ставит их в программу. С нотами эта проблема тоже снимается. Поэтому я считаю, что к игре солистов по нотам нужно относиться лояльно и ломать стереотип обязательной игры пианиста без нот. Я думаю, если ведущие исполнители сейчас начнут иногда играть концерты по нотам, этот непродуктивный стереотип постепенно разрушится.

— *Тогда у меня к Вам маленькая просьба «из цеха»: может, и Вы сыграете сольный концерт с нотами на пюпитре? В целях воспитания публики.*

— Может быть, и сыграю. Тем более сейчас уже не возбраняется играть по нотам пьесы современных композиторов.

— *К слову о современной музыке. 14 декабря Вы участвуете в мировой премьеры цикла «24 прелюдии и фуги для фортепиано» Всеволода Задерацкого, написанного в 1937–38 годах в ГУЛАГе. Расскажите о Ваших впечатлениях от этой музыки.*

— На сегодня есть записи исполнений произведений Всеволода Задерацкого в Youtube, в частности, запись двух прелюдий и фуг из упомянутого цикла в исполнении Вадика Холоденко. Когда я впервые послушал их, мне они сразу очень по-



нравились, и сейчас я убеждаюсь, что это очень хорошая умная музыка, написанная совершенно самобытным языком, что особенно ценно. Цикл находится ещё в стадии работы, и я готовлюсь к этому ответственному выступлению.

— Участвуете ли Вы в творческих проектах, выходящих за рамки чистой музыки?

— Хочу рассказать об одном интересном музыкально-литературном проекте: в театре «Современник» на Чистых прудах с середины октября идёт литературно-музыкальная композиция по поэме И. Бродского «Посвящается Ялте». Два актёра читают текст, а в промежутках, а иногда одновременно с текстом, звучит виолончельная соната А. Шнитке. 15 октября я играл её с Борисом Андриановым. В постановке задействованы актёры театра Артур Смольянинов и Евгения Брик. Есть и второй состав актёров и солистов: с пианисткой Катей Сканами и актрисой Наталией Ушаковой. Несмотря на то, что сценического действия как такового происходит немного, это очень мощный спектакль по силе воздействия.

— Как Вы думаете, пианист сегодня — это кто? Какова его миссия в современном мире?

— Непростой вопрос. В первую очередь для меня пианист (по крайней мере, в идеале) — это человек высокой культуры в широком смысле этого слова. Это ни в коем случае не узкий специалист. Как и представитель любой творческой профессии, пианист — это человек, который несёт культуру в этот мир.

— А что нужно чтобы в этой профессии состояться — характер, удача?

— Просто любовь к искусству, к культуре, желание не останавливаться на достигнутом, стремление к образованию, к самообразованию, широкий спектр интересов. Нельзя быть зацикленным только на музыке: эрудированный музыкант сильно и выгодно отличается от узкого специалиста, это сказывается на его игре. Может быть, не так важен характер: всё может состояться при самых разных темпераментах, если внутри есть стремление к совершенству. ■



ФОНОТЕКА — В ПОДАРОК

Национальный фонд поддержки правообладателей (НФПП) провёл уникальную благотворительную акцию для преподавателей и учеников музыкальных и художественных школ, училищ, колледжей, а также сотрудников библиотек и преподавателей высших учебных заведений в области культуры – Российской академии театрального искусства (ГИТИС), Российской Академии музыки им. Гнесиных, Музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова. В московской Библиотеке искусств имени А.П. Боголюбова были торжественно переданы в дар более 1.600 компакт-дисков: 86 центров образования получили подарочные комплекты, специально выпущенные по заказу фонда на фирме «Мелодия».

Это серии записей «Великие композиторы», «Великие исполнители», «Великие русские оперы», «Мастера художественного слова», «Литературный салон». По сути, каждая организация получила полную фонотеку, необходимую для знакомства школьников и студентов с золотым фондом российского исполнительского искусства, с сокровищами российской культуры.

Новый благотворительный проект Фонда стал великолепным продолжением и дополне-

нием долгосрочной акции по распространению «Фонохрестоматии по музыкальной литературе и истории музыки». Это выпуск CD-сборников с записями музыкальных произведений, обязательных для изучения в соответствии с отечественной образовательной программой, и передача их в профильные учебные заведения разных регионов России.

Серия «Фонохрестоматия» состоит из четырёх музыкальных боксов. Изданы «Фонохрестоматия по русской музыкальной литературе для детских музыкальных школ и детских школ искусств», «Фонохрестоматия по музыкальной литературе зарубежных стран для музыкальных училищ и колледжей – I курс», «Фонохрестоматия по истории зарубежной музыки для высших музыкальных учебных заведений – I курс» и «Фонохрестоматия по истории фортепианного искусства для высших музыкальных учебных заведений». Содержание этих звучащих учебных пособий отражает рекомендации и пожелания преподавателей ведущих музыкальных учебных заведений страны.

Чтобы получить фонохрестоматию на безвозмездной основе, достаточно связаться с Фондом и заказать необходимое количество сборников. ■

www.cfund.ru



РУССКИЕ ФЕСТИВАЛИ В ЦЕНТРЕ ЕВРОПЫ (ФОРТЕПИАННЫЙ АКЦЕНТ)

Сегодня уже трудно представить, что музыкальные фестивали родились давно — более трёх столетий назад, в самом начале XVIII века — и далеко не сразу распространились по планете. Напомним, что возникли они в Англии, как и многие другие формы организованной культуры. В континентальной Европе традиция проведения музыкальных праздников ведёт своё начало с 1772 года, а уже к началу XIX века фестивальное движение распространилось на многие страны, прежде всего — на Германию. Нелишне заметить, что среди организаторов и активных участников этих музыкальных праздников были такие крупные композиторы, как Шпор, Спонтини, Мендельсон, Рубинштейн, Рейнеке, Р. Штраус. Обо всём этом можно прочесть в русском издании знаменитого словаря Римана, вышедшем в свет в октябре 1904 года. «В России, между прочим, явление неизвестное, кроме остзейских губерний — Рига, Юрьев и др., и в Финляндии», — с оттенком сожаления заключает свою справку словарь.

Действительно, как в России, так и во Франции фестивали по-настоящему вошли в музыкальную жизнь только каких-нибудь 50–60 лет назад. Бурное развитие фестивальное движение получило лишь в XX веке и особенно — по-

сле окончания Второй мировой войны. Сегодня существуют сотни, а может быть, и тысячи самых разнообразных музыкальных фестивалей. Одни носят гордое название фестиваля заслуженно, другие — нет: подчас это просто циклы из нескольких (а то и пары) вечеров, органично вписывающиеся в поток концертной жизни.

Но есть в этом потоке явлений и настоящие фестивали-события, привлекающие внимание почитателей музыки во всем мире. И войти в круг избранных, «событийных» — далеко не простая задача. Иногда это требует долгих лет, даже десятилетий упорного труда. Для того, чтобы заявленный фестиваль превратился в настоящий праздник, обрёл известность и авторитет, доставлял радость и оставлял след в душах, необходимо многое. И солидные, тщательно продуманные программы концертов, и участие выдающихся артистов, одни имена которых способны привлечь публику, и концертные залы, соответствующие самым высоким требованиям. Но прежде всего, конечно, нужны значительные финансовые ресурсы и энергичные, компетентные люди, которые смогли бы этими ресурсами распорядиться. Только при подобных условиях фестиваль становится настоящим праздником для всех — и в первую очередь для музыкальных гурманов.



Д. Мацуев, В. Спиваков

Именно таким стал сегодня **Фестиваль классической музыки во французском Анси**. Для всех, кто хоть раз побывал там, нет и не может быть вопроса, почему именно в этом небольшом, на редкость уютном городе родился один из самых прекрасных музыкальных праздников современности. Всё здесь — и небесной красоты озеро с его парходиками, и возвышающиеся прямо за ним предгорья Альп, и тихие улочки, сохранившие средневековую архитектуру, и каналы, за что Анси удостоился прозвища «Савойская Венеция», — всё служит уникальным фоном, который, кажется, просто создан быть декорацией для классической музыки.

История фестиваля похожа на сказку. Он был основан ещё в 1967 году известной французской пианисткой Элиан Ришпен как скромный, сугубо местного масштаба цикл концертов: на афишах не было звучных имён, в программах, по большей части, значились местные музыканты, да и публика была почти исключительно местная. Незадолго до своей кончины основательница этого фестиваля передала руководство в руки своего коллеги — пианиста **Паскаля Эсканда**. Но с каждым годом ему все труднее было держать на плаву фестивальную корабль: средства были практически исчерпаны. И вдруг, в один истинно прекрасный день, в Анси появился **Андрей Чеглаков** — энергичный, образованный и успешный русский предприниматель, незадолго до этого создавший уникальный фонд для поощрения искусств —

ACV Charity. По счастливой случайности он незадолго до этого встретился в соседней Швейцарии со всемирно известным русским пианистом **Денисом Мацуевым**, а тот был давно знаком с Эскандом. Вот это трио и решило не только возродить уже почти затухший огонёк фестиваля в Анси, но и вдохнуть в него новую жизнь. А движущей силой и душой фестиваля стала президент фонда, очаровательная и энергичная **Майя Авеличева**. Сегодня в активе фонда AVC уже немало интереснейших художественных выставок, содержательных публикаций и других начинаний, но главным его детищем в последние годы является фестиваль в Анси.

Эти энтузиасты поставили целью превратить фестиваль в значительный праздник музыки. Казалось, предстоит долгий путь создания нового качества. Но обновлённый Фестиваль классической музыки совершил этот скачок в предельно краткий срок. Ещё совсем недавно об этом празднике не знал никто за пределами небольшого курортного города, а сегодня, специально чтобы послушать музыку в летнем Анси, съезжаются любители музыки из таких культурных центров, как Женева и Лион, здесь бывают гости из других городов Франции и Швейцарии, из близлежащих стран. Мало того, очень оперативно на фестиваль откликнулись важнейшие средства информации: концерты прошедшего фестиваля можно услышать и увидеть на крупнейших музыкальных каналах и портале medici.tv, который снимает и записывает все основные программы.



Церковь Св. Бернадетты

В чём же причина такого беспрецедентного рывка? Прежде всего, в покровительстве, которое оказывает фестивалю сам А. Чеглаков и его фонд. С 2010 года AVC Charity выступает организатором и генеральным спонсором фестиваля. Ему удалось за пять лет превратить «Анси-классик» в одно из самых ярких музыкальных явлений на карте Европы. Здесь уже произошло столько памятных и значительных событий, столько незабываемых встреч с высоким искусством, что перечислить их невозможно: с каждым новым фестивалем круг участников расширяется, состав исполнителей и формы обновляются. Это и приглашение резиденц-оркестра, и создание кампуса для молодёжного оркестра, и мастер-классы видных педагогов, и концерты молодых музыкантов в Замке-музее, и многое другое. Именно это определяет уникальность и значимость фестиваля. Поэтому напомним лишь некоторые звёздные имена тех, кто уже прочно вписал своё искусство в летопись «Анси-классик». Это Ю. Темирканов, В. Гергиев, Ш. Дютюа, Ж.—К. Каздезюс, В. Спиваков, Д. Мацуев, Н. Фрейре, Н. Луганский, Р. и Г. Капюсоны, Ю. Рахлин — всех не перечислить. Нельзя не сказать о том, что фестиваль этот стал ещё одним, возможно самым прочным за всю историю «музыкальным мостом» между Россией и Францией, с помощью музыки сближающим наши страны и народы. История этих связей уходит в глубины XVIII века и богата памятными вехами. Тут и французские оперные

и балетные труппы при Императорском дворе, и исторические гастроли Гектора Берлиоза в Москве, и Дягилевские сезоны в Париже, и многое, многое другое. Но фестиваль в Анси, воссозданный русскими людьми на французской земле, знаменует собой новый этап этого культурного союза.

В уходящем 2014 году фестиваль праздновал первый скромный юбилей — пятилетие. Разумеется, на прошедшем пятом фестивале были свои вершины, определявшие его высокий художественный статус. Прежде всего — концерты **Заслуженного коллектива России Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии под управлением Ю. Темирканова**, коллектива, который уже несколько лет является резиденц-оркестром фестиваля. Запомнились «Картинки с выставки» Мусоргского–Равеля и «Энигма-вариации» Элгара. Впрочем, всё, что делают сегодня Темирканов и его музыканты, — высокий образец совершенства, красоты, вкуса, лёгкости — даже в самых сложных партитурах.

Незабываемым стало выступление английского ансамбля **«The King's Consort»** — не «королевского коллектива», а просто руководимого Робертом Кингом хора, инструментального ансамбля и солистов (кстати, одного из первых аутентичных коллективов в Европе). «Мессия» Генделя буквально захватила силой чувства, интенсивностью и проникновенностью, что, на мой взгляд, очень редко удаётся коллек-



Ю. Ван

тивам, исповедующим строгий аутентичный стиль далёкой эпохи. С огромным успехом прошёл вечер «**Виртуозов Москвы**», посвящённый юбилею их основателя и бессменного руководителя — Владимира Спивакова.

Особое место занимают на фестивале концерты фортепианной музыки. Это объясняется и уважением к имени основательницы фестиваля, и инициативой его художественных руководителей Д. Мацуева и П. Эсканда.

На этот раз **Д. Мацуев** четырежды выступал на сцене главного зала — церкви Святой Бернадетты. В день открытия он блестяще, в своём «фирменном» стиле исполнил Второй концерт и Пляску смерти Листа в сопровождении оркестра Санкт-Петербургской филармонии. (Примечательно, что за пультом стоял ещё один блистательный пианист, а ныне и дирижёр, руководитель Венгерского Национального оркестра Золтан Кочиш). Играл он, как всегда, виртуозно, но без преувеличений и перехлёстов, столь соблазнительных в этом сочинении. Мне показалось, что Мацуев вступает сейчас в новую, зрелую пору творчества. Это впечатление подтвердилось и в концерте «Виртуозов Москвы», посвящённом юбилею Владимира Спивакова. 17-й концерт Моцарта прозвучал свежо, полнокровно, но в то же время абсолютно в стиле моцартовской эпохи. А в заключительном концерте фестиваля, вместе с Ю. Темиркановым и его оркестром, Мацуев исполнил Второй концерт Брамса. Исполнил масштаб-

но, глубоко, проникновенно, вызвав заслуженные овации публики. Ну, а в Голубой рапсодии Гершвина, сыгранной в ходе фестиваля с молодёжным оркестром, Мацуев был, понятное дело, в своей стихии.

Среди других пианистов наибольшее впечатление оставил француз **Роже Мюраро**, давно не выступавший в нашей стране, кажется, с тех пор, как в 1986 году стал лауреатом Конкурса имени Чайковского. Теперь это уже солидный, признанный мастер, один из корифеев европейского пианизма. Клавирабэнд он посвятил памяти Элиан Ришпен, своей первой учительницы. В его листовской программе особенно привлекли внимание, наряду с си-минорной сонатой и двумя венгерскими рапсодиями (№ 10 и № 16), транскрипции Вагнера — Смерть Изольды из «Тристана» и Хор Пилигримов из «Тангейзера». Вся программа была сыграна мощно, масштабно, с огромным темпераментом.

С большим интересом ждали все восходящую звезду пианистического небосклона — 27-летнюю китайку **Юйцзя Ван**. Вот какой лаконичный портрет пианистки нарисовал критик журнала «Pianiste»: «Видимая фривольность, нахальная уверенность, возбуждённая личность — никакой другой характеристики не требуется для представления юной китайской пианистки, чьё появление на европейской сцене уже целых 10 лет назад поразило наше восприятие как свежестью этой личности, так

Р. Мюраро



34

и её неоспоримым талантом. Юйцзя Ван использует свои поразительные технические возможности на службу музыкальности, достойной величайших мастеров».

Добавим, что Юйцзя начала заниматься музыкой в родном Пекине, когда ей исполнилось 6 лет, а в 14 уехала за океан и вскоре стала студенткой знаменитого пианиста Гарри Графмана в Институте Кертиса в Филадельфии. С 2007 она с растущим успехом выступает в Европе и Америке, а в следующем году записала свой первый диск с сочинениями Листа (Соната си минор), Шопена, Скрябина и Лигети. О ней много пишут, говорят, её игра даже успела вдохновить швейцарского писателя Этьена Барильера на создание повести «Китайский рояль». Те, кто имеет возможность смотреть телеканал Меццо, наверняка видели и слушали её.

И вот она в Анси, где ей предстояло исполнить Первый концерт Шостаковича с Темиркановым и его оркестром. Но и тут без неожиданностей не обошлось. Утром Юйцзя обратилась к организаторам с предложением перенести её выступление на завтра, так как она мало спала ночью. Это, разумеется, было невозможно. Вечером она играла технически блестяще, успевая не менее виртуозно переворачивать ноты. Честно говоря, эта суэта помешала в полной мере оценить конечный результат.

Ещё одно примечательное событие фестиваля — традиционный «Вечер молодых фортепианных звёзд». На сей раз все четыре восходящие

звёздочки оказались уже достаточно уверенно заявившими о себе артистами. Все они в разное время удостаивались высоких наград на конкурсах, а ныне выступают в лучших залах мира, сделали немало записей; у каждого есть примечательные достижения.

Украинка **Анна Фёдорова**, например, учившаяся одно время у самого Альфреда Бренделя, отметилась тем, что незадолго до фестиваля в Анси впервые представила публике так называемый Пятый концерт Рахманинова — транскрипцию Второй симфонии для фортепиано с оркестром, сделанную А. Варенбергом.

Дэвид Фрей, которого некоторые критики сравнивают с Гленном Гульдом, ещё в 12 лет был удостоен во Франции звания солист-инструменталист года за интерпретации Баха. А в 2008 году известный режиссёр-документалист Бруно Монсенжон снял его в фильме «Swing, Sing & Think» («Свингуй, пой и думай»)

Юная китаянка **Ли Сикуиан** начала заниматься на рояле с четырёх лет, в 2010 уже получила диплом Центральной консерватории в Пекине. Но ещё за четыре года до этого она стала ученицей Владимира Крайнева, и именно он практически дал ей путёвку в концертную жизнь. Вскоре последовали многочисленные призы на конкурсах в Европе и Азии.

Наконец, британский музыкант **Бенджамин Гросвенор**, воспитанник Королевской академии музыки в Лондоне. Он также ещё в период учёбы удостоился титула «Молодой музыкант



А. Федорова

года» от ВВС, а позднее фирма DECCA заключила с ним контракт на выпуск ряда записей.

Я столь подробно остановился на этих четырёх артистах, потому что убеждён: они достойны внимания и нашей публики. Надо сказать, что каждый из них сыграл достаточно серьёзную программу, так что Ночь юных звёзд оказалась весьма долгой. И хотя их искусство ещё не совпало с понятием «совершенство», это время не было потраченным зря.

Открытию юных звёзд фортепиано был посвящён также дневной концерт в Музее-Замке. Здесь выступали совсем юные: **Кадмиель Ботач** — лауреат Международного конкурса в Астане и обладатель специального приза Дениса Мацуева; лауреат конкурса фортепианного кампуса в Анси **Эстер Ассунед** и пианист из Швейцарии, фаворит прошлогоднего конкурса «SBERBANK DEBUT» в Киеве (см. «PianoForum» № 1, 2014) **Симон Бюэрки**. Всем троим по 13–14 лет и оценивать их игру рановато, но обратить внимание и на эти имена стоит.

Тут я должен сделать некоторое отступление и напомнить о ещё одном фестивале, проведению которого в уходящем году способствовал фонд Чеглакова. Это **Дни русской музыки в Люцерне** — одном из главных деловых центров Швейцарии. Фестиваль носит официальное название «Волшебное озеро» (одна из достопримечательностей Люцерна). Оно, конечно, не случайно ассоциируется с чудесной музыкальной поэмой Лядова и подчёркивает тем са-

мым принципиальную установку организаторов. Фестиваль этот был коротким (всего 5 дней), но весьма насыщенным и очень интересным по составу участников. Достаточно назвать Н. Луганского, Г. Кремера, М. Майского, А. Баеву, Данель-квартет, ансамбль Кремерата Балтика, а также Люцернский симфонический оркестр (не путать с Фестивальным оркестром К. Аббадо), с энтузиазмом давший концерт на фестивале..

В центре программы тут было творчество Моисея Вайнберга — ещё несколько лет назад почти забытого, а ныне широко исполняемого в Европе композитора. Достаточно сказать, что здесь прозвучали Квартет № 6 для струнных ор. 35, Квинтет для фортепиано, ор. 18, Камерная симфония № 4, ор. 153. Были показаны легендарные фильмы «Винни Пух» Ф. Хитрука и «Летят журавли» М. Калатозова с музыкой Вайнберга. Состоялся также круглый стол на тему «Еврейские мотивы в русской музыке», в котором участвовали музыковеды Дэвид Фэннинг, Мишель Ассаи, Марк Данель, Джонатан Леви и автор этих строк.

Конечно, в программах фестиваля звучали и шедевры русской классики — Н. Римского-Корсакова (опера «Моцарт и Сальери»), А. Бородина, П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и других авторов.

Не обошлось, разумеется, и без фортепианной музыки. Прекрасный вечер подарил пуб-

Б. Гросвенор



36

лике **Николай Луганский**, сыгравший сочинения Прокофьева. (Сонату № 4, Прелюдию ор. 32) и (в содружестве с А. Баевой и М. Майским) Элегическое трио Рахманинова. Хорошо показала себя и **Ольга Шепс**, исполнившая сочинения Прокофьева и Рахманинова. В двух концертах выступил стремительно делающий карьеру **Даниил Трифонов**. Он сыграл Первый концерт, Тему и вариации из Шести этюдов для фортепиано, соч. 19, № 6. и Вариации на тему Шопена, ор. 22 Рахманинова. Честно говоря, он произвёл впечатление несколько слабее, чем на конкурсе Чайковского — появилась манерность, не всегда оправданные контрасты, излишняя «игра лицом».

Особо хотелось бы назвать корейского пианиста среднего поколения **Кун Ву Пэка**, блистательно исполнившего в заключительном концерте 24 прелюдии, ор. 11 Скрябина и Первую сонату Рахманинова. Было обидно, что этого артиста мирового масштаба, серьёзного музыканта, покоряющего продуманностью трактовок и безупречным мастерством, практически не знают в нашей стране, где он был, кажется, всего один раз. Впрочем, неинформированность — общая беда нашей публики.

Возвращаясь к Анси, скажу лишь, что в короткой заметке невозможно рассказать обо всём, происходившем на фестивале во второй половине августа. Но нельзя не упомянуть о традиционном Оркестровом кампусе, который собрал множество молодых музыкантов

из России, Франции и других стран. Им руководил молодой талантливый французский дирижёр Фарук Каруи, а занятия вели некоторые музыканты из темиркановского оркестра. Результаты этих занятий были продемонстрированы в симфоническом концерте, где молодые музыканты под руководством Ф. Каруи не только отлично аккомпанировали Мацуеву в Голубой рапсодии, но исполнили фрагменты из Вестсайдской истории Л. Бернстайна и зажигательный Данцон № 2 Артуро Маркеса.

Не меньший интерес молодёжи вызвали и мастер-классы. С пианистами занимался Роже Мюраро, а «Вокальным ателье» руководил дирижёр Патрик Марко. Певцы, которые готовили программу под его руководством, удостоились чести выступить перед публикой вместе с Санкт-Петербургским филармоническим оркестром и хором фестиваля. В программе этого концерта прозвучали пьеса современного швейцарского композитора Р. Дубиньона «Поклонение кресту», а затем Коронационная месса Моцарта. Словом, фестиваль «Анси-классик» оказался в уходящем году ещё богаче событиями, чем его предшественники. А сейчас уже готовятся планы следующего праздника, который по традиции пройдёт в августе 2015 года. ■

Лев ГИНЗБУРГ
Фото Сергея ГРАЧЁВА



АККОРД СОЛИСТОВ

В самое своенравно-изменчивое, но восторгающее насыщенностью и радикальной контрастностью красок время года, когда в душе остаётся лёгкая горечь об ушедшем лете, столичная культурная жизнь будто взрывается фестивалями, концертами, премьерами и новыми проектами. И уже 14 лет частью культурной московской осени является фестиваль ArsLonga. Его художественный руководитель, пианист Иван Рудин, возможно, и не догадывался в 2001 году, сколь мощный культурный проект он создаёт.

Программа нынешнего XIV Фестиваля очень ёмкая по охвату тем, жанров и исполнителей. Честь открытия фестиваля выпала камерному оркестру «Виртуозы Москвы», программа «Смерть и девушка» была посвящена памяти жертв Холокоста. Следующий концерт состоял из выступлений юных музыкантов и был приурочен к 20-летию Благотворительного фонда Владимира Спивакова. К 80-летию со дня рождения А. Шнитке в Доме музыки состоялся моноконцерт композитора, а закрытием фестиваля в Большом зале консерватории «руководил» Юрий Башмет. Созданный им Всероссийский Юношеский симфонический оркестр исполнил Пятую симфонию Шостаковича и Двойной концерт Пуленка, солисты — Ксения Башмет и Иван Рудин.

Единственным исключительно фортепианным вечером оказался концерт с интригующим названием «Театр для фортепиано» (в Рахманиновском зале консерватории). «Актёрами» этого «Театра» выступили известные в России и в мире пианисты: победительница конкурса Королевы Елизаветы в Брюсселе **Анна Винницкая**, руководитель фестиваля «Лики современного пианизма» **Мира Евтич**, лауреаты международных конкурсов **Ксения Башмет**, **Сергей Кузнецов**, **Михаил Мордвинов**, **Ху-**

берт Рутковский, **Степан Симонян** и, конечно же, сам **Иван Рудин**.

Идея концерта чрезвычайно интересна: прозвучали знаменитые увертюры и другие фрагменты оркестровой музыки в переложении для двух фортепиано, подчас в 8 рук. Услышать такое количество шедевров оркестровой музыки за один вечер в симфоническом концерте было бы невозможно, но для рояля границ не существует! Наш инструмент по праву носит гордое название «королевский» (фр. «royal»). Однако его возможности столь безграничны, что ему впору носить другое имя — «magique» — волшебный. Действительно, рояль способен не только охватить весь диапазон любого «самого большого» симфонического оркестра, но и поразительным образом имитировать тембры оркестровых инструментов! При этом переложения на рояле обретают и иные качества — в них явственнее воля индивида, цельность воплощения концепции, субъективность, более свободная агогика — следовательно, сильнее ощущается живое дыхание музыки. В размышлениях идея концерта начинает играть яркими красками: на рояле можно исполнить малоизвестные, редкие или забытые оркестровые сочинения композиторов, превратить концерт из «десертного фуршета» в «дегустацию делика-

тесов», создать ценное не только для любителя, но и для профессионала мероприятие, тем более с «октетом» первоклассных исполнителей, настоящих «волшебников»!

Однако на концерте 15 октября «royal» не стал «magic». Так случилось, наверное, потому, что сами исполнители восприняли концерт «симфонической» музыки как отдых между действительно серьёзными мероприятиями. Слушатели стали свидетелями увлечённого и, казалось, иногда спонтанного музицирования молодых и полных сил музыкантов-друзей. Однако место — Рахманиновский зал — и обстоятельство — фестиваль ArsLonga — «звучали» диссонансом в этом весёлом «аккорде». Тем не менее, публика, привлечённая «шлягерным» характером афиши, осталась довольна. Будем

надеяться, что замечательная идея концерта и возможности великолепных исполнителей на следующем фестивале получат более достойную себя реализацию! ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

P.S. Блистательным фортепианным акцентом фестиваля стали мастер-классы выдающихся представителей российской педагогической школы. В Артистическом центре «Yamaha» открытые уроки дали профессора Московской консерватории Элисо Вирсаладзе, Сергей Доренский, Владимир Овчинников, профессор Санкт-Петербургской консерватории Александр Сандлер, преподаватель Московской консерватории Вадим Руденко.

ИВАН РУДИН: «ПРОГРАММА ФЕСТИВАЛЯ — ОТРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ, В КОТОРОМ МЫ ЖИВЁМ»



— **Иван, как развивается ArsLonga?**

— Фестиваль не может развиваться в отрыве от того, что происходит вокруг нас. Его программа — это всегда отражение времени, в котором мы живём. В ней соединены служение высокому искусству, дружеское общение, дань памяти великим музыкантам и взгляд в будущее. И для меня это не просто слова.

Мы находимся в жёсткой конкурентной среде. Хочу, чтобы многие из тех, кто делают фестивали и концерты, могли бы предлагать что-то интересное, актуальное, при этом оставаясь честными по отношению к самим себе и к высокому искусству. Фестиваль — как человек: живёт своей внутренней жизнью. И если она интересна, то и другие люди вокруг начинают тебя замечать.

— **Что сейчас в планах?**

— Сейчас все мои мысли заняты монографическим фестивалем Альфреда Шнитке в Гамбурге. Это будет первый и, может быть, единственный фестиваль, посвящённый 80-летию со дня рождения Альфреда Гарриевича. Идея пришла совсем недавно, весной этого года. В Высшую школу музыки Гамбурга, где я учусь и работаю, обратилось «Общество Шнитке» (его возглавляет вдова композитора). Это будет большое событие, но существуют определённые сложности, связанные с нехваткой времени.

— **Роберт Шуман в «Жизненных правилах для музыкантов» написал: «Одобрение художников пусть будет для тебя ценнее признания целой толпы». Кто для Вас сейчас такие художники?**

— Это абсолютно правильное утверждение! Есть исполнители, на концертах которых никогда не встретишь музыкантов. Чтобы эти люди не говорили, но они страшно переживают на этот счёт. Для меня по-прежнему непрекращаемым авторитетом является моя учительница Татьяна Абрамовна Зеликман. Она — лучший детский педагог в мире. Мой кумир на данный момент — пианист Евгений Королёв. Многие десятилетия он живёт в Германии, у нас его знают мало. Хочу пригласить его на следующий ArsLonga. Этот человек для меня — как путеводная звезда, хотя есть много других музыкантов, мнением которых я очень дорожу.

— *Вы больше академический музыкант?*

— Я допускаю смешение жанров и стилей; это можно увидеть и в рамках текущего фестиваля. Мне не претит после Моцарта и Бетховена сыграть попури на темы из советских кинофильмов.

— *В жизни Вы часто идёте на компромисс?*

— Семейная жизнь учит компромиссам. Есть такой анекдот: признавать свои ошибки, когда ты не прав,— это признак мудрости, признавать свои ошибки, когда ты прав,— это значит, ты — женат. Безусловно, семейная жизнь меня научила, как достигать компромисса, и это часто помогает в жизни. «Бескомпромиссность» для меня — признак неадекватности. В конце концов, любое движение вперёд — компромисс между передними колёсами и задними. Если все они крутятся вместе,— есть движение. Если какое-то колесо хочет крутиться быстрее, то движения не будет.

— *А в искусстве?*

— Компромисс в искусстве для меня связан только с выбором репертуара,— иногда играешь то, что просят, а не то, что хочется.

— *Путешествия музыканта. Что запомняется больше всего из гастрольных поездок?*

— Когда-то я очень любил уезжать, сейчас это чувство прошло. Поездки утомляют. Но, когда я смотрю на российских больших музыкантов, например, таких, как Юрий Башмет, Вла-

димир Спиваков,— просто диву даюсь, меня поражает их физическая выносливость!.. Я люблю красивую природу, новые места. Только что был в Дрездене и естественно побывал в Дрезденской галерее. Посещение этого музея оставило сильнейшее впечатление. Есть возможность поразмышлять, задуматься...

— *Ваши дети учатся музыке?*

— Мои дочери занимаются на фортепиано в музыкальной школе недалеко от дома. Но они занимаются только для общего развития. Это не те занятия, какие были у меня. Хотя не могу не сожалеть, потому что вижу, как старшая схватывает всё на лету, а младшая — невероятно музыкальна, с абсолютным слухом, даже рука «сама» правильно стоит, ей легко. Есть все данные, чтобы заниматься музыкой, но в нашей жизни это, к сожалению, неактуально. Недавно я прочёл в интернете, что какие-то родители в Перми дали своему сыну имя Люцифер... Видимо, эти люди хотят придумать своему ребёнку дополнительные трудности в нашей непростой жизни. Я бы не хотел своими руками создавать моим детям какие-либо сложности...

— *Есть ли у Вас какой-то план совершенствования в изучении музыкальной классики?*

— Есть план моего совершенствования в познании литературы... В музыке — я живу, поэтому каждый день познаю! ■

**Беседовала
Татьяна ЭСАУЛОВА**



Мастер-класс Э. Вирсаладзе в Артистическом центре «Yamaha»



ЭХО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В 1972 году в журнале «Современная музыка» появился отзыв А. Н. Александрова об издании сочинений одного забытого композитора начала XX века: «Ознакомившись с сонатами, прелюдиями, канонами убеждаешься в несомненной гениальной одарённости их автора... Произведения эти поражают своей свежестью и высокой оригинальностью: ритмической, мелодической и гармонической... То дикая и мрачная, то глубинная и нежная, иногда несколько болезненная фантастика соединяется в них со склонностью к отвлечённым, сложным формам канона, и жизненной страстностью, и сжатостью формы. Следует думать, что это в высшей степени своеобразное творчество не пройдёт бесследно в истории русской музыки, и произведёт соответствующее впечатление на людей, любящих музыку».

Герой публикации, удостоенный столь восхищённого отзыва А. Н. Александрова, — один из самых даровитых композиторов Серебряного

века — **Алексей Владимирович Станчинский**. Он рано ушёл из жизни — в 26 лет, его смерть окутана тайной и домыслами. Последовавшие после смерти события — Первая мировая война, революция, «нашествие» РАПМовцев и насаждение «социалистического реализма» в искусстве — могли навсегда лишить мир наследия Станчинского. Но ему в какой-то мере повезло: он имел и имеет по сей день поклонников своего гения. Кроме того, на его творчество в советское время не был наложен запрет, его произведения даже издавались и изредка исполнялись. Однако скромное место его музыки на эстраде несопоставимо с её высочайшей художественной ценностью.

Алексей Станчинский родился 9 марта 1888 года в деревне Оболсуново Владимирской губернии. Родители Алексея были большими любителями музыки, а их дом посещали студенты Московской консерватории, приезжавшие на лето в деревню. В летние месяцы у них обуча-

лась музыке старшая дочь Станчинских — Лидия. Одним из её учителей был молодой Алексей Гречанинов, который первым обнаружил выдающиеся способности маленького Алёши Станчинского. В 1904 году Алексей приезжает в Москву к сестре, которая тогда уже заканчивала консерваторию, и вновь встречается с Гречаниновым. Первый учитель знакомит Станчинского с С. И. Танеевым, который поражается масштабом его дарования и с радостью берёт в свои ученики, считая Станчинского одним из лучших. Мнение Танеева о музыке Станчинского красноречиво выражают следующие строки из их переписки: *«Твои эскизы кажутся мне настоящими художественными произведениями — это наиболее индивидуальное из всего написанного тобой. Хотя бы с первых двух тактов можно узнать Станчинского, я ими восхищён»*. Параллельно Алексей весьма успешно обучается фортепианному искусству у К. Н. Игумнова. Как часто случается, творческая гениальность совмещается с неразрешимыми личными проблемами творца, составляющими драму его жизни. Личной трагедией Станчинского были отношения в семье, которая категорически не принимала жену — простую женщину, доярку — и ребёнка Алексея. После очередного семейного скандала в октябре 1914 года Станчинский исчез, а через несколько дней его тело было обнаружено на берегу реки.

Всего за 26 лет жизни Алексей Станчинский написал громадное количество произведений, из которых издана лишь малая часть. Но и этого могло не случиться, если бы не старания двух почитателей его творчества: **Н. С. Жилиева** (педагога композитора по гармонии и контрапункту) и **В. С. Матвеева-Венцеля** (превосходного музыканта — пианиста, композитора, музыковеда), который собрал и бережно хранит сочинения и переписку Станчинского, а также издал значительную часть его произведений. Но полное издание, по его словам, требует, по меньшей мере, семитомника. Их творческий подвиг заново открыл для нашей культуры наследие гения Серебряного века.

Наибольший интерес представляют поздние сочинения Станчинского, в которых неповторимый стиль автора проявлен сильнее всего. Если многочисленные миниатюры иногда исполняются, то **две сонаты** 1911–1912 годов удостоиваются внимания пианистов крайне редко. В последний раз они прозвучали осенью 2013 года в Зале им. Н. Мясковского Московской консерватории в концерте, организованном В. С. Матвеевым-Венцелем к 125-летию со дня рождения

композитора. Этот клавирабенд был особенно примечателен тем, что молодой пианист Даниил Севостьянов исполнил Первую сонату Станчинского 1911–1912 годов — самое редко звучащее произведение из изданных. При этом исполнил мастерски: с глубоким постижением сердцевины стиля, замысла, с присущей музыке автора скрытой «нервозностью».

Две сонаты Станчинского 1911–1912 годов — уникальное явление. Они представляют собой особенную стилевую самобытность — сплетение русской народной интонационной природы с гармонически усложнённым академизмом, продолжающим линию Скрябина. Под влиянием последнего Станчинский находился всегда, однако в поздних сочинениях оно стало проявляться лишь в особенном мистицизме музыки, отношении к гармонии (не отказ от гармонических тяготений, но их переосмысление) и формообразовании. Сам же музыкальный язык, его глубокая и странная связь одновременно с барокко и фольклором — яркие и характерные черты позднего стиля Станчинского. Вторая соната, хотя и чрезвычайно редко, но всё же исполняется и была даже записана пианистом Даниэлем Блюменталем. Качественных записей Первой сонаты, к сожалению, нет, поэтому именно на ней мы сосредоточим сегодня наше внимание.

Светлый колорит Первой сонаты наполнен архаическими народными образами. Этим произведением Станчинский «опередил» своего великого современника — И. Ф. Стравинского, который напишет спустя год «Весну священную». Несомненно, оба композитора являются своеобразными творческими «родственниками» по масштабу дарования, по общим стилевым вехам, по схожести творческого взросления (разумеется, в коротком отрезке времени жизни Станчинского).

Первая соната трёхчастна и начинается классическим сонатным Allegro. Главная партия состоит из трёх элементов: действительно-напористого, противопоставленного ему статично-созерцательного и танцевального (*пример 1*). В первых двух элементах есть и некоторая колокольность, которая получает развитие в последующей стремительной, игривой и словно звенящей колокольчиками связующей партии, которая ликующим утверждением тоники завершает «главно-связующий» раздел. Побочная партия диссонирует с главной. Её изломанная ритмика, постоянно вибрирующий тритон и постепенная хроматизация звукоряда создают образ «сказочно-отрицательный», деструктивный (*пример 2*). Заклю-

чительная партия также не добавляет светлой краски в палитру образов экспозиции. Мистически-таинственный колорит двух сходящихся из крайних регистров фортепиано линий создаёт ощущение эпического надличностного резюмирования. Тематизм партий экспозиции схож по своей природе: это наигрыши, quasi-фольклорные попевки, ведь все её образы лежат в древнем мире дохристианского бытия — таинственного, забытого, великого.

В разработке получают развитие все основные темы. Усугубляется контраст и противостояние действенного и статичного элементов главной партии, драматизируется третий. В развитие главной партии будто исподволь «вклинивается» побочная, словно подтачивая её изнутри, заставляя звучать местами трагично, надломлено. В какой-то момент главная партия исчезает, и звучит побочная в трёх *riano* и в третьей октаве — примечательно, что понижение динамики и «истончение» регистра создают здесь обратный эффект образной динамизации темы, усиления её негативной энергетики. Однако погружение в сферу побочной партии прерывается остигнато-напористым «взлётом» к *fortissimo* первого элемента главной партии, возвещающим о начале репризного раздела.

События разработки словно пошатнули образный мир экспозиции: реприза стала более неустойчивой и неопределённой в своём гармонико-колористическом многообразии. А заключительная партия, *subito fortissimo* взрывающаяся зависший диссонирующий аккорд побочной, резкими созвучиями и неуклонностью движения создаёт ощущение роковой фатальности образа. Однако заканчивается часть на первом элементе главной партии, будто неуверенно, на *riano*, разрешающегося в тонику. Таким образом, первая часть сонаты не решает, но усугубляет заключённые в ней конфликты.

Вторая часть цикла — лирический «эпицентр» концепции. Лирика Станчинского, хотя и имеет некоторые параллели с рахманиновской, иного плана. Она масштабна, эпична, и в то же время в ней есть интравертная созерцательность. Основу части составляет контраст двух таких тем: умиротворённо-созерцательной и эмоционально-«монументальной». В целом же форма представляет собой сонату без разработки. Первая тема имеет пасторальный оттенок. Она спокойна, умиротворённа, статична и благостна. Ей противопоставлена чрезвычайно экспрессивная, полная неизбежного сожаления и печали побочная тема — подлинная мелодическая жемчужина, одна из тех, мимо

которых не может «пройти» даже самый «отвлечённый» слушатель (*пример 3*). Динамический план репризы — обратный экспозиционному. Главная партия динамизируется и теряет устойчивость за счёт интересной гармонической особенности: реприза начинается в тональности побочной темы, но в процессе развития модулирует в главную тональность. Непостоянство гармонии и некоторая экзальтированность, которую получает главная тема в репризе, оттеняет тихая и будто разочарованно поникшая побочная партия. Однако её взрывная внутренняя сила вновь являет себя в кратком заключительном разделе. Оканчивается вторая часть, как и первая — в мажоре: печать общей оптимистичности и «светлости» концепции.

Финал сонаты искрится восторгом и озорством. Его образы светлы, полны восторженности, колокольчатых перезвонов. Словно яркие блики на трепещущей и залитой солнцем морской глади звучит основное тематическое ядро, пронизывающее своими быстрыми покачиваниями всю часть (*пример 4*). Форма финала с трудом поддаётся идентификации. Это причудливое совмещение двойной фуги и сонатной формы. Однако образной контрастности между темами нет, и они даже не воспринимаются, как разные семантические составляющие — музыка стремительно разворачивается в едином образном, фактурном и колористическом ключе. Здесь, как и в первой части, заключена глубинная связь с народностью, в первую очередь на ритмо-метрическом уровне: размер 5/8, внезапные острые акценты на различных долях такта, а также колокольчато-певочный характер тематизма вновь отсылает воображение слушателей к архаичной эпохе дохристианской Руси. Необходимо отметить, что обращение к архаике Станчинского более индивидуализировано и стилистически нивелировано, чем в упоминавшейся «Весне священной» Стравинского, где образные акценты специально расставлены на характерных элементах древнеславянской музыки.

Первая соната А. Станчинского, впрочем, как и Вторая и многие другие сочинения автора, — это «зарытый» в глубине десятилетий клад, который ошеломляет своей бесценностью. Сонаты Станчинского относятся к категории безусловных шедевров, до сих пор не имеющих эталонных исполнений и ожидающих своего исполнителя. Вполне вероятно, что именно он сейчас читает эти строки. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

Allegro

Musical score for the **Allegro** section, consisting of five systems of piano notation. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*f*) dynamic marking. The second system features a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system starts with a fortissimo (*sf*) and pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth system contains various dynamic markings and articulation marks. The fifth system continues the piece with various dynamics and articulation.

Presto

Musical score for the **Presto** section, consisting of one system of piano notation. It begins with a forte (*f*) dynamic and a *logato* articulation. The system includes mezzo-forte (*mf*) dynamic markings and features a complex, rapid melodic line in the right hand.



РОЗЫ И ТЕРНИИ
ЛЮ ШИКУНЯ

Многие любители музыки старшего поколения хорошо помнят имя китайского пианиста Лю Шикуня, помнят его блестящее выступление на Первом Международном конкурсе имени Чайковского в 1958 г. и незабываемое исполнение им Шестой венгерской рапсодии Листа. Некоторые также помнят и шокирующее известие о том, что ему отрубили кисть руки во время «культурной революции» в Китае. Имя Лю Шикуня давно стало легендой. О нём, о его судьбе у нас в стране, к сожалению, знают мало, и часто можно услышать такие вопросы: где он? как он? чем занимается?..

Лю Шикунь стал музыкантом в большой степени по воле отца. Он родился в городе Тяньцзинь в 1939 году. В те далёкие 40-е годы в Китае ещё мало кто знал, что такое фортепиано, тем более, как учиться играть на нём. Только в тех городах, где жили иностранцы, их дети обучались игре на фортепиано. Среди китайских же детей лишь единицы учились музыке и играли на фортепиано. Чтобы подобное случилось в китайской семье, требовались особые условия — надо было либо иметь в семье музыкантов, либо иметь средства и материальный достаток для обучения. А в семье Лю было и то, и другое. Его отец учился на вокальном факультете Шанхайской консерватории — первого музыкального ВУЗа в Китае. Вскоре после окончания консерватории он занялся торговлей и стал успешным коммерсантом. Семья была очень зажиточной. В доме имелись четыре фортепиано и несколько тысяч грампластинок. Отец страстно любил музыку, и решил через сына воплотить в жизнь свою мечту стать знаменитым музыкантом.

В три года Лю стал ходить на уроки к учительнице музыки, но ежедневные занятия взял на себя лично отец. Лю мог играть, только сидя на коленях у отца и повторяя за ним фразу за фразой по слуху. Таким образом, он выучивал всю музыку только по слуху. Так продолжалось до восьми лет, пока он не научился читать ноты. Это обстоятельство ранних занятий воспитало у него феноменальную слуховую память, и он мог играть десятки произведений без нот.

Отец Лю был уверен в музыкальном даре сына. Он часто вспоминал следующий эпизод: двухлетний Лю играл в игрушки, и вдруг из граммофона зазвучала «Колыбельная» Моцарта. Музыка произвела на мальчика такое сильное впечатление, что он заплакал. Когда отец спросил его, в чём дело, он сказал: «Мама поёт колыбельную, ребёнок уснул, а если вдруг мама умрёт, что будет с бедным ребёнком?». Тогда отец понял, что мальчик наделён необыкновенной чувствительностью и музыкальностью.

Когда Лю исполнилось 6 лет, он впервые выступил на эстраде. Сев за инструмент, он сыграл пару тактов и вдруг остановился. В зале наступило тягостное ожидание. Ведущий концерта подошёл к нему и спросил, в чём дело. Лю недоброволюбно сказал: «Инструмент настроен на полтона ниже».

На этом концерте присутствовал знаменитый русский пианист, живший в то время в Шанхае, профессор Шанхайской консерватории Борис Матвеевич Лазарев. После концерта он подошёл к Лю и сказал, что готов взять его в ученики. В дальнейшем именно Лазарев заложил мальчику настоящую пианистическую основу.

Б. Лазарев родился в 1888 году. Он окончил Петербургскую консерваторию по классу профессора А.И. Зилоти и по классу композиции у Н.А. Соколова. В 1916 г. он становится ректором и профессором Екатеринбургской консерватории, с 1919 преподавал в Иркутске и Чите. В 20-х годах Лазарев переезжает в Харбин, а в 1935 году был приглашён работать в Шанхайской консерватории. Его жена Кириена Александровна Лазарева (дочь А.И. Зилоти и внучка П.М. Третьякова) также была музыкантом и преподавала в музыкальных школах теорию музыки и сольфеджио.

После двух лет занятий с Лазаревым девятилетний Лю Шикунь участвует во Всекитайском конкурсе юных пианистов и завоёвывает первую премию.

Сам Лю Шикунь признавался, что в детстве он никогда не любил фортепиано. Он говорил: *«До 12 лет я не любил заниматься, это отец меня заставлял играть. Меня как будто закрывали в клетку и дрессировали каждый день: сначала — на коленях у отца, позже он сидел рядом со мной. Но я не мог долго сидеть, занимался от силы по часу в день. На самом деле я любил играть в самолёты, корабли, машины и танки. Я до сих пор люблю историю, научную фантастику, военные фильмы. Я хорошо знаю все знаменитые военные сражения мира».*



Конкурс им. Чайковского. С. В. Клибергом и Л. Власенко

Когда в 1951 году он поступил в музыкальное училище при Центральной консерватории (тогда оно находилось в Тяньцзине), его жизнь изменилась. Он стал серьёзно заниматься, но только потому, что понимал: надо. Он осознал, что отныне фортепиано — его профессия, его специальность, этим он будет зарабатывать себе на «рис» и не более того.

В 1955 году в Китай приехал работать в качестве советского специалиста пианист Арам Георгиевич Татулян (1915–1974). Татулян сразу распознал в Лю талант и взял его к себе в класс. Он говорил о нем: «Это огромный талант! Он будет принадлежать Миру».

В 1956 г. Татулян предложил отправить Лю на Международный конкурс пианистов им. Ф. Листа в Будапеште. Он стал рассказывать Лю о том, какое серьёзное испытание его ждёт, и спросил, не боится ли он. Лю без стеснения сказал: «Нет, не боюсь, мне вообще кажется, что произведения Листа были написаны для меня».

Действительно, Лист был его любимым композитором, и ему хорошо удавались его фортепианные произведения. На подготовку к конкурсу ему дали всего 4 месяца. Вот здесь он впервые стал заниматься «как надо».

Лю Шикунь был самым молодым участником Конкурса им. Листа 1956 года, ему едва исполнилось 17 лет. Тогда он завоевал третью премию, хотя публика на всех трёх турах прочила ему место победителя. В качестве поощрения ему также вручили специальный приз — «За исполнение Венгерской рапсодии». Он также был единственным из участников, получившим от венгерского правительства в подарок прядь

волос Ф. Листа из Национального музея. В истории этого конкурса только пианист Л. Берман был удостоен такой чести.

После возвращения Лю в Китай его профессор Татулян уехал на родину, и некоторое время Лю Шикунь занимался с Т. П. Кравченко.

В 1958 г. китайское правительство посылает Лю Шикуня в Москву для участия в Первом Международном конкурсе имени Чайковского.

Приехав в Москву, он пришёл в консерваторию к профессору С. Е. Фейнбергу, который и обнаружил, что из всего списка конкурсных произведений юный китаец почти ничего, кроме Листа, не играл. Профессор пожал плечами и воскликнул: «Боже мой! Вы приехали на экскурсию или играть на конкурсе? Остаётся 4 месяца, другие уже два года готовились». Профессор вручил Лю кипу нот (около 50 произведений) и сердито сказал: «Идите и занимайтесь, через две недели приходите. Всё это Вы должны будете мне сыграть». В гостиницу «Москва», где Лю жил и готовился к конкурсу, будущий конкурсант вернулся совершенно убитым, отчаянию не было предела. Однако он взял себя в руки, закрылся в номере и начал заниматься... по 15–17 часов в день. Через неделю из пальцев у него потекла кровь. Когда он вновь пришёл к профессору, тот слушал его с удивлением и восхищением. И всё понял, увидев его пальцы. С тех пор он занимался с Лю у себя дома.

На третьем туре конкурса Лю Шикунь играл последним из восьми финалистов. С. Е. Фейнберг так волновался, что даже не пришёл в Большой зал: слушал дома по трансляции. Когда Лю закончил играть, в зале началось что-то невообразимое: гром аплодисментов, люди кричали, хлопали ему. Но к этому моменту он так устал, что уже ничего не слышал и не помнил. Не дожидаясь результата, он ушёл в гостиницу, бросился на кровать и уснул. Только утром он услышал по радио, что завоевал вторую премию.

Тогда о его игре и о нём писали: «Несомненно, русская пианистическая школа с её богатыми традициями оказала существенное влияние



на формирование артистизма китайского музыканта. У него замечательная кантилена, красочная выразительность и содержательная наполненность интерпретаций. Названные качества в синтезе с особой виртуозной пластикой и открытой темпераментностью предопределили успех Лю Шикуня».

Игра Лю Шикуня на конкурсе очень понравилась Г. Нейгаузу, он так писал о нём: «Китайцы быстро, мудро и с глубоким чувством осваивают европейскую музыкальную культуру. Лю Шикунь — типичный представитель. Удивляет и то, что ему ещё нет и 19 лет. Его звук и тембр завораживают, у него потрясающая техника. Мне нравится его исполнение фортепианной сонаты Чайковского, порадовала меня и его интерпретация Третьей сонаты Кабалеvского».

Немаловажная деталь: после конкурса Н. Хрущёв послал поздравительную телеграмму китайскому руководителю Мао Цзэдуну. Сам Лю Шикунь рассказывал о том, что он очень понравился Н. Хрущёву: тот даже подпрыгнул вверх, чтобы погладить его по голове, и при этом кричал: «Молодец! Молодец!».

Конкурс им. Чайковского для Лю Шикуня хотя и был успешным, но дал остро почувствовать, что успеха он достиг только благодаря своему природному таланту. В Москве он увидел музыкантов из других стран, увидел с каким «багажом» они приехали на конкурс, и понял: чтобы стать настоящим музыкантом мирового класса, ему потребуется очень много поработать. В 1960 г. он снова приехал в Москву к профессору С. Фейнбергу на двухгодичный курс усовершенствования.

Лю Шикунь с большим удовольствием занимался с Фейнбергом, по его словам, профессор «давал ему свободу и не мешал»: Фейнберг ценил ярко выраженную индивидуальность своего китайского ученика и чрезвычайно бережно к ней относился. Активное участие в работе с Лю принимал и ассистент В. Натансон, с которым они даже подружились.

После возвращения на родину Лю Шикунь работал в Центральной консерватории в Пекине. В 60-е годы в Китае начались затяжные политические компании. Отношения между Китаем и СССР стали ухудшаться. В эти годы очень пострадали интеллигенция, деятели культуры и искусства.

Вскоре наступило самое страшное время, началась «культурная революция». Тесть Лю — легендарный китайский полководец, маршал КНР Е Цзяньин подвергся гонениям, его объявили «человеком, идущим по капиталистическому пути».

Лю Шикунь тоже не избежал беды: к нему домой пришли хунвэйбины. Они устроили погром и начали бить Лю по кистям рук металлической пряжкой солдатского ремня. Он кричал: «Не бейте по рукам, лучше бейте меня по лицу, по голове», но удары были настолько сильны, что ему сломали кисть руки. Тогда мир облетела страшная вестъ — пианисту отрубили руку.

В сентябре 1967 года его посадили в тюрьму, в одиночную камеру. Чтобы спасти жену, он был вынужден развестись с ней. Лю подвергся репрессиям не только из-за своего тестя, но и потому, что учился в СССР: ему приклеили ярлык «росток ревизионизма». [В те годы СССР был для Китая врагом номер один, и Советский Союз именовали не иначе как «советский ревизионизм» — прим. автора]. Лю Шикуня выпустили из заключения лишь через шесть лет — в 1973 году. Что он пережил за эти годы, трудно поддаётся описанию. Упомянем только об одном эпизоде, связанном с эти периодом.

Сидя в камере, он каждый день слышал из громкоговорителей радиопередачи: призывные речи руководителей, лозунги, цитаты из произведений председателя Мао, а также музыку. Во время «культурной революции», кроме семи так называемых «образцовых опер», ничего другого слушать не разрешали. Позже к этим операм добавилась музыка фортепианного концерта на темы кантаты «Хуанхэ» композитора Си Синхая. Лю часто слушал это произведение. Когда он вышел на свободу, то, подойдя к роялю, к которому не прикасался в течение 6 лет, он почти целиком сыграл этот фортепианный кон-

церт. Это вызвало изумление у друзей, так как нот этого произведения Лю никогда не видел.

Эта история говорит о том, что, во-первых, ему ещё в детстве воспитали удивительную слуховую музыкальную память: чтобы выучить произведение, ему не нужны были ноты. Во-вторых: шесть лет не прикасаясь к фортепиано, он, выйдя на свободу, смог быстро восстановить навыки игры. Очевидно, что начав очень рано заниматься на фортепиано, он как бы сросся с инструментом, и инструмент стал частью его самого.

В 1972 году Китай и США восстановили дипломатические отношения. Через год в Китай приехал всемирно известный коллектив — Филадельфийский симфонический оркестр под руководством Ю. Орманди. В Пекине также подготовили концерт китайских музыкантов для американцев, на котором выступил Лю. ПИАНИСТ ТУТ ЖЕ ПОЛУЧИЛ ПРИГЛАШЕНИЕ ВЫСТУПИТЬ С ЭТИМ ОРКЕСТРОМ В США.

В 1978 г. Лю Шикунь приезжает в Америку на гастроли. Его принимает сам президент Д. Картер: «Мы давно знаем Вас, потому что Вы с Ван Клиберном вместе стали лауреатами Конкурса им. Чайковского». Лю потом говорил, что Картеру было просто любопытно, может ли он ещё играть...

В тот год Лю записал с Филадельфийским оркестром Первый концерт Листа.

В 1985 г. Лю приехал в Канаду и выступил с концертами. Тогда он заехал и в Америку к сыну, который учился там. В Америке были люди, которые настойчиво уговаривали его остаться, попросить политического убежища, но он отказался сделать это.

В 1990 г. Лю Шикунь с новой молодой женой переезжает в Гонконг, без гроша в кармане. Здесь он начинает новую жизнь. В январе 1991 он открывает музыкально-педагогическое предприятие, которое через год превращается в «Художественный центр фортепианной музыки имени Лю Шикуня». Вскоре этот центр превращается в сеть музыкальных школ в Гонконге, а затем — и по всему Китаю (сегодня она включает в себя около 200 школ). Он также открыл множество музыкальных детских садов, основал фирму по производству музыкальных инструментов.

Лю не однажды избирался Народным представителем в китайский парламент, он активно занимается общественной деятельностью. Является почётным профессором Центральной консерватории и членом (а чаще — председателем) жюри почти всех национальных фортепианных конкурсов в Китае.

Изредка он даёт концерты, но не в привычном понимании этого слова. Это, скорее, лекции-концерты: он исполняет произведения фрагментарно, рассказывает о своей жизни, популярно говорит о музыке и фортепианном искусстве.

Автор этих строк познакомился со знаменитым пианистом в начале 90-х годов в Гонконге. [Сестра Лю вышла замуж за моего школьного друга — прим. автора]. Он выглядел высоким, подтянутым и энергичным человеком с короткой стрижкой. Когда он узнал, что я приехал из Москвы, то поспешил на встречу со мной. Лю Шикунь с теплотой говорил мне обо всём, что связано с Россией, сказал, что очень скучает по Москве. Вспоминал своих учителей, друзей, Московскую консерваторию, конкурс, Москву и ... шоколадные конфеты «Мишка».

Когда я вернулся в Москву, то связался с Львом Власенко (именно с ним Лю Шикунь поделил вторую премию на Конкурсе им. Чайковского). Он как раз был председателем жюри ближайшего Конкурса им. Чайковского и тут же пригласил Лю приехать в Москву в качестве члена жюри конкурса-1994. Когда я снова приехал в Гонконг и привёз Лю Шикуню письмо-приглашение, он очень обрадовался. Наконец-то осуществилась самая его заветная мечта: побывать в местах молодости, местах, где началась его слава легендарного пианиста.

В 1962 г. вслед за Лю Шикунем, на Втором Международном конкурсе им. Чайковского другой китайский пианист Инь Ченцзун — ученик Т. Кравченко — также завоевал вторую премию. Случайность ли, что китайские пианисты, не имевшие опыта участия в международных конкурсах, вдруг стали завоёвывать столь высокие места?

...В 1955 году на Международном конкурсе им. Ф. Шопена в Варшаве китайский пианист Фу Цун стал лауреатом третьей премии. Тогда Г. Нейгауз выразил удивление и сказал своему китайскому коллеге, члену жюри Дин Шаньдэ: «Как же так? Мы никогда не слышали о китайских пианистах, и вдруг они показали такой высокий исполнительский уровень?». Дин стал рассказывать о том, что все китайские пианисты первого поколения, к которым относился и он сам, учились у русских музыкантов, живших в 20–40-х годах в Китае. Так, Дин Шаньдэ учился у знаменитого профессора Шанхайской консерватории Бориса Захарова (1888–1943) — ученика прославленной А. Есиповой в Петербургской консерватории. Нейгаузу сразу всё стало понятно: с Захаровым они вместе учились, а затем работали в Киевской консервато-



рии. Нейгауз потерял его из виду на долгие годы и не знал, что тот жил и работал в Китае.

Кроме упомянутого выше А. Тагуляна, огромный вклад в развитие национальной фортепианной школы Китая внесла Т. Кравченко. В 50-е годы XX века все самые талантливые и известные молодые пианисты учились у неё. Кроме Лю Шикуня, её учениками были Инь Ченцзун, Ли Минцян (первая премия Конкурса им. Энеску), Гу Шэнин (первая премия совместно с М. Поллини на Международном конкурсе в Женеве), трагически погибшая во время «культурной революции» Бао Хуэйцяо, Дяо Пэйхуа и многие другие.

Всемирно известный сегодня китайский пианист Ланг Ланг свою фортепианную школу получил в Пекине, в Центральной музыкальной школе у Чжао Пиго, который, в свою очередь, учился в Ленинградской консерватории у Т. Кравченко.

В наше время уже никого не удивляют китайские пианисты — победители и лауреаты международных конкурсов. Несомненно, в этом есть и большая заслуга русских музыкантов и русской исполнительской школы. ■

Цзо ЧЖЭНЬГУАНЬ



НЕСРАВНЕННАЯ ЖИЗНЬ, РОМАНТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Ностальгический вариант заглавия, создающий перспективу памяти почти о любом ушедшем: «Пока он был жив»... 27 февраля 2014 исполнилась годовщина со дня смерти Вана Клиберна. Есть и другая дата: трудно поверить, но в этом году ему исполнилось бы 80! Пока он был жив — время, казалось, стояло на месте, и он оставался для нас всё тем же 23-летним парнем, который поразил всех в далёком 1958-м. Впоследствии многим было трудно воспринимать его взрослеющим и меняющимся — в 60-е и 70-е годы. На самом же деле юность не покидала его; это было видно во все

приезды. С уже пробивающейся сединой, с морщинами, которых становилось всё больше под лучащимися светом глазами, он оставался для нас всё тем же. Одни продолжали любить этот образ, другим понадобилось его «совершенствование» — хотя что, в сущности, можно усовершенствовать в явлении подлинного таланта, столь полно о себе заявившем? Кто-то, наверно, не смог простить, что он не превратился в степенного профессора, изрекающего догмы. Высшее предназначение музыки волновало его, и обязательность ответственности каждого, кто задумал общаться с людьми на языке

музыки, было его внутренним убеждением. Не забыть того факта, когда, приехав на знаменитый мастер-класс в Оперном центре Галины Вишневской, он увидел огромное скопление людей, не попавших в зал. Потрясённый таким приёмом российской публики, маэстро вышел к толпе на улицу со словами: «I love you!». Слова любви и восхищения Ван Клиберна ещё много раз произнесёт за этот вечер — и в адрес России в целом, и Мстиславу Ростроповичу, и его семье, и близким друзьям, среди которых Нина Ельцина, и выступающим пианистам.

Сказано пианистом немало — в том числе, и в прямом смысле. Вот, пожалуй, его кратко сформулированное исполнительское кредо: *«Вновь и вновь, когда исполняешь произведение и вникаешь в его внутренние смыслы, то слышишь его каждый раз по-новому, открываешь то, что до этого не замечал»*. Как расточительные наследники, мы придавали мало значения его словам, не желая замечать, как много он дал всем нам! Огромный всплеск интереса к фортепианной игре, яркое свидетельство, что убедительно высказываться за роялем могут и новые молодые, — давайте вспомним, какая замечательная плеяда свежих пианистических сил пришла тогда вслед за ним! Всеобщий интерес был подогрет ещё и поразительной, одухотворённой внешностью: зримый образ играющего пианиста стал близок тогда многим и многим! И не менее поразительно: как продолжала расти его значимость — независимо от того, много он выступал или мало. В самые последние годы, когда болезнь положила предел многим замыслам, он продолжал восприниматься деятелем мирового пианизма, и только музыка оставалась в центре его внимания. Не говоря ни слова о тяжёлом недуге, продолжая источать сияние, он говорил всем — конкурсантам и любителям, старикам и молодым, что музыка — это дар свыше, что мы должны постоянно благодарить, и в этом благодарении наше общее счастье — да и участие в живом процессе создания музыки...

Но теперь — его уже нет, и прошло почти два года. Итоги подведены, он больше ничего не скажет. Говорить будет музыка... Окончательно превратится в историю та высокая нота романтической речи, которую он задал; как течение в исполнительстве романтизм продолжается, но высказывания подобной естественности, а главное — индивидуальной окрашенности и силы вряд ли уже коснутся наших ушей.



Так или иначе — годовщина его не забыта. Этический потенциал личности не снизился, скорее наоборот — продолжает сиять всё ярче. Поговорим о том, как и что отмечается — и вообще происходит в связи в Клиберном, — там, здесь и в наших сердцах.

Прошли памятные концерты — как на родине пианиста, так и в Москве. Лауреатов конкурса его имени оказалось достаточно, чтобы создать множество программ. Как во всяком конкурсе, встречаются имена, подтвердившие свою состоятельность и приобретшие известность; важно отметить, что российские музыканты здесь представлены более чем достойно.

Процитируем то, что «там».

«В первую годовщину со дня кончины легендарного пианиста Вана Клиберна фонд его имени, расположенный в Форт-Уорте, организует концерт памяти музыканта».

Концерт пройдёт 27 февраля — в день смерти Клиберна — в новом Sundance Square Plaza в Форт-Уорте».

Открытый и бесплатный для публики концерт будет включать выступления восьми известных победителей и призёров конкурса Клиберна: золотых медалистов Жозе Фегали (1985), Симоне Педрони (1993) и Александра Кобрин (2005); серебряных медалистов Антонио Помпа-Балди (2001), Максима Филиппова (2001) и Якова Касмана (1997); призёров Алексея Колтакова (2001) и Стивена Ли (2013) .

Карла Томпсон, председатель совета директоров фонда Вана Клиберна, надеется, что кон-



церт напомнит о несравненной жизни и незабываемом образе пианиста и станет данью его памяти со стороны не только исполнителей и слушателей концерта, но и всех его почитателей и друзей со всего мира.

Концерт будет транслироваться онлайн на сайтах <http://www.cliburn.org> и www.startelegram.com.

Уместно напомнить некоторые обстоятельства последних для него лет. В мае 2012 года, т.е. в последний год своей жизни, Клиберн организовал при помощи дома Christie's аукцион предметов из собственных коллекций, собрав около 4,3 миллиона долларов. Были выставлены более 160 лотов, в том числе принадлежавший музыканту рояль Steinway. Тогда этот инструмент ушёл с молотка за 62.500 долларов. По информации прессы, вырученные средства были пожертвованы Клиберном Джульярдской школе и Московской консерватории.

После многолюдных похорон, которые посетил, в частности, президент США Джордж Буш (в 2003 именно он вручал Клиберну Президентскую Медаль Свободы, самую значимую гражданскую награду), было принято решение о проведении другого аукциона, где фигурирует ещё один рояль — принадлежавший матери пианиста. Поскольку Рильдия Клиберн была первым и единственным до 17 лет педагогом Вана, то очевидно, что речь идёт об инструменте, на котором юный Клиберн формировался как будущий серьёзный музыкант.

(Напомним, что именно тогда игру юноши послушал весьма авторитетный пианист Хосе Итурби. Он дал высокую оценку способно-

стям мальчика и порекомендовал не менять педагога.)

Бывшая близкой подругой пианиста старший вице-президент аукционного дома Christie's Капера Райан отметила: «Предметы, которые коллекционировал Клиберн, рассказывают историю его жизни. Он давал концерты по всему миру и всегда что-то привозил из своих поездок. У него не было детей, и эти вещи в каком-то смысле были его семьёй».

Можно предположить, что в теперешних условиях имущество пианиста будет распродано полностью — в пользу Фонда его имени, который ведёт активную работу, организуя, в частности, знаменитый конкурс в Форт-Уорте. Также напомним, что упомянутый конкурс весьма привлекателен для пианистов разных стран — и России в первую очередь.

В Москве концертов памяти было объявлено несколько, но главным по калибру, по всей видимости, должен был стать вечер с Российским Национальным оркестром. Задумано было, как положено, грандиозно, хотя и не обошлось без вопросов. Солировать пригласили замечательных лауреатов конкурса в Форт-Уорте: первого из живущих победителей Владимира Виардо, последнего — Вадима Холоденко и промежуточного — победителя 11-го конкурса Станислава Юденича.

В программу была включена Шестая симфония Чайковского. Исполнена она была корректно и в типичном для дирижёрской манеры М. Плетнёва стиле: отстранённо, не слишком подвижно даже там, где это позволяет партитура, с постоянным упором на многозначительность. Несмотря на то, что Владимир Виардо



из концерта выпал, первое отделение удалось; оно было отдано молодёжи. Холоденко исполнил редко звучащий Третий концерт Чайковского, а Юденич весьма ловкими и быстрыми пальцами — Второй концерт Сен-Санса.

Следует сказать честно, что атмосфера «мемориального» концерта в принципе оказалась далёкой от того, что мы думаем и помним о Клиберне. Не упоение техникой и чистыми нотами должны занимать нас, а обстоятельства куда более глубокие. Сегодня особенно важно понять, символом чего стали конкурс 1958 года и его победа на этом конкурсе. Мы постоянно поминаем всеу XX съезд и сопутствующие обстоятельства — и не хотим подумать, как отразилось это в воздухе, которым все мы дышали. Между тем — это был почти единственный момент в истории нашей страны, когда импульс нового, небывалого исходил от имени искусства. С какими мыслями шёл в ЦК председатель жюри Эмиль Гилельс? Только ли радея о судьбе 1-й премии для Клиберна? С уверенностью можно сказать, что горизонт его видения был многократно шире, а будущее виделось более гармоничным и ясным. Это подтверждает и факт открытия впоследствии Григория Соколова, в котором прежде всего председатель увидел огромный потенциал и настоял на своём суждении методом отдельного воздействия, демонстративно сложив с себя полномочия.

Сегодня в повестку дня попало событие действительно важное — и окрашивающее память в значительно более оптимистичные тона. А именно: компанией RCA выпущен в свет и уже приобрёл известность итоговый в определённом смысле **комплект записей Вана Клибер-**

на. И включает он двадцать восемь дисков — это к вопросу о прокламируемой некоторыми «доброжелателями» узости его репертуара. Пройдёмся по содержанию — нас ждут настоящие открытия.

Диски представляют собой оцифровку тех виниловых пластинок, что выпускались в 60-х годах, и копируют эти пластинки в точности.

Одна, общеизвестная часть, содержит программы, сформированные самим Клиберном, — это серия «Моих любимых». В их число попали Брамс, Лист, Дебюсси, «общеромантическая» подборка — и, разумеется, Шопен. Отнестись к ним следует без всякого снобизма: выдающийся музыкант, прекрасно знающий силу своего воздействия на аудиторию, дарит слушателю «проверенные» образцы того, что вошло — или ещё войдёт в круг музыки, любимой не только им.

Здесь же должна быть причислена Бетховенская триада — 8, 14, 23. Записи делались в разное время в конце 60-х. В Москве 23-я соната игралась ещё на конкурсе имени Чайковского, но запись увидела свет только в 90-е годы, когда наступившая эра компакт-дисков позволила разрушить некие рудименты советского монополизма.

Зато настоящим приветом из прошлого стала запись 26-й сонаты; в репертуаре Клиберна она, как и «Аппассионата», присутствовала со времён раннего конкурса Левентритта; в Москве же он играл её в 1959-м, и забыть ту радостную и возвышенную лёгкость музицирования, с которой соната буквально летела к слушателям, невозможно. Наше свидание с ней происходит через пятьдесят с лишним лет; и если слу-

чай с «Аппассионатой» ещё имеет какую-то, пусть нелепую, но мотивацию, то в данном случае — увольте, разумных объяснений нет. Впрочем — подобные вопросы придётся задавать неоднократно; даже экономическая целесообразность выпуска записей Клиберна, обречённых на успех и быструю реализацию, не могла разбить малопонятные цензорские препоны прошлых лет.

Завершая бетховенскую тему, скажем, что в комплекте мы находим записи трёх его концертов — 3, 4 и 5-го; разбору и оценке их исполнения не жалко посвятить отдельную статью. Хотя умолчать о проникновеннейшей скорби Adagio из Четвёртого концерта или сверкающих трелях в медленной части Пятого невозможно и здесь.

Подобным же гостем из прошлого явился и Концерт Шумана; он также был в репертуаре концертов конца 50-х, существовала и зарубежная запись. На знаменитой во многих смыслах американской выставке пластмасс, проходившей тогда в городах Советского Союза, в числе прочих достижений химии фигурировала абсолютно недоступная почитателям и вызывавшая у всех лютую зависть пластинка с этим концертом. Интерес к Концерту Шумана был в ту пору тем более силён, что буквально накануне по стране триумфально проехала с ним замечательная Анни Фишер. Концерт, по сути, стал открытием для широкой публики, эту музыку хотелось слышать вновь и вновь!

Подлинной сенсацией собрания стало появление записи Первого концерта Брамса. Трудно определить, когда он исполнялся «живьём», но отечественное радио обнародовало эту запись единожды, году в 1962-м. После этого она пропала настолько «надёжно», что стало возникать сомнение: не подводит ли автора память? И вот — хвала памяти и её надёжности: запись вернулась из небытия. На диске пианиста сопровождает Бостонский оркестр, дирижирует Эрих Лайнсдорф.

Повторены все записи концертов Рахманинова — но другие, послеконкурсные варианты; например, Третий концерт дан в записи из Карнеги-холла (15 мая 1958 г). Впервые появляется Третий концерт Прокофьева (на диске — рядом с концертом МакДауэлла). Этот концерт в Москве звучал — как раз тогда, когда Клиберн занялся дирижированием; завсегдатаи Большого зала консерватории помнят, как пианист дирижировал оркестром из-за рояля. Большого резонанса тогда не случилось; зато теперь концерт играется «как положено» — Чикагским оркестром дирижирует В. Хендл. Если вам хочется

представить себе совершенно непохожую интерпретацию Концерта Прокофьева, то мы отсылаем вас именно к этой записи; пианисту удаётся создать (и провести нарастанием через всё произведение) настолько величественный замысел, соединить воедино не только три его части, но и все вариации, все эпизоды-отступления внутри, что начинаешь задумываться: быть может, мы вообще слушаем «не того» Прокофьева, к которому привыкли?

Вспомним в этой связи и прокофьевскую Шестую сонату ор. 82, также включённую в комплект. Она существует и в Московской записи 1972 года. Напомним, как её услышали москвичи в 1958 году: первоначально она значилась в конкурсной программе Клиберна — во втором туре. Однако на конкурсе Сонату «не спросили», и Клиберн включил её в свои «победные» выступления. Интенсивность пианистического высказывания была при этом такова, что, по авторитетному свидетельству Т.А. Алиханова, «публику буквально смело с мест».

И ещё одно открытие нас ожидает — запись Второго концерта Листа! Не только Первого — но и Второго! Мы даже не слышали никогда о существовании этой записи; с тем большим интересом можно наслаждаться широтой романтического дыхания в замечательном концерте, а заодно исследовать те же, что и в Прокофьеве, моменты крупности, значимости исполнительского высказывания, нигде не отклоняющегося от избранного масштаба трактовки. Уже доводилось писать о поразительном свойстве пианиста: в каждом отдельном эпизоде он распоряжается совершенно по-хозяйски, не жертвуя ничем индивидуальным. Как при этом ему удаётся сохранить стройность и естественность целого — остаётся загадкой художника!

И наконец — клиберновский Шопен. Мы слышим Первый концерт — Филадельфийским оркестром дирижирует Ю. Орманди. И другой диск, где записаны Вторая и Третья Сонаты польского классика; запись сделана в 1967 году. В Союзе, напомним, Клиберн сыграл обе Сонаты в монографическом концерте во второй приезд, в 1959 году. Думается, именно тогда и именно эта роскошная программа была воспринята как покушение на «единственность правильного понимания» Шопена — и поляризация страстей вокруг этого исполнения не заставила себя ждать. Слава Богу — сегодня можно слушать эти записи спокойно, без менторского жужжания основателей «школ» — зато пытаться воспринять в клиберновских трактовках хотя бы отголоски подлинно русской фортепианной школы,



которая в силу известных исторических причин оказалась за пределами России. В Концерте, как и в Сонатах, мы слышим те же замечательные черты пианизма: всё произносится внятно, детали прочувствованы и очерчены с чёткостью, которая скорее отсылает нас к классическому генезису этой музыки, где историческое триединство, в частности — единство действия — только подчёркивает значимость и сущность высказывания. (Тремя годами раньше Клиберна сыграл си-минорную сонату в знаменитом концерте в Зальцбурге; тогда темпы были куда спокойнее — соната длится на 4 минуты дольше, ничуть не проиграв в целостности и стройности.)

Закончим наши заметки взглядом в будущее. Хотя бы формально — память о выдающемся музыканте будет поддерживаться Конкурсом в Форт-Уорте. Честь и хвала: имена новых лауреатов будут естественным образом связываться с именем Клиберна.

Есть и второй путь — поиск и дальнейшее издание его записей. Причём здесь, помимо возможных архивных находок, возможны

обнаружения записей целых концертов, сыгранных в самых разных местах и странах. Мировая практика именно такова: выпускается основополагающий комплект, а затем раритетные зёрнышки записанных концертов разыскиваются по всем миру. Так мы получили запись концертов Глена Гульда в Стокгольме (1959 г.) и в Ленинграде (1957 г.), записи концертов легендарной Клары Хаскил... Есть и клиберновские находки — тот же концерт в Зальцбурге 1964 года. Да и в России, если хорошо поискать, можно найти много неизданного. Ведь именно Россия была для него основной гастрольной державой, здесь были сделаны многие сокровенные записи...

Думается, именно находки подобного рода ещё не раз доставят радость всем, для кого имя пианиста живо, а для тех, кто никогда не встречался с его искусством, полный свод записей великого музыканта станет подлинным открытием. ■

Александр ЦЕРЕТЕЛИ

ТАЙНЫ «ИБЕРИИ»

В стороне от главных транспортных артерий на высоте почти тысяча метров в живописной долине, напоминающей Швейцарские Альпы, лежит маленький городок Кампродон. Тишину окружающего его изумрудно-зелёного пейзажа, напоенного влажными запахами трав и сладковато-терпкого самшита время от времени нарушают далёкие перезвоны пастбищ, парящие в высокой голубизне над гортанным рокотом двух сливающихся рек Тер и Риторт. Летом в безмятежную идиллию природы вливаются и музыкальные голоса, объявляя о начале очередного летнего музыкального сезона. И тогда город оживает необычайно: в Кампродон съезжаются не только завсегдатаи этих мест, предпочитающие приятную свежесть горного воздуха Пириней горячим пляжам средиземноморского побережья, но и множество гостей, туристов, меломанов, заинтригованных программными предложениями музыкального фестиваля, который уже 30 лет проводится в этом городе. Приезжают сюда и молодые музыканты для участия в образовательных программах международных курсов исполнительского мастерства.



И фестиваль, и курсы носят имя композитора Исаака Альбениса, связанного с этим городом фактом своего рождения. Композитор, внёсший выдающийся вклад в национальную культуру Испании, возглавивший целое направление испанской музыки конца XIX начала XX века и принёсший ей славу и мировое признание, появился на свет 29 мая 1860 года в Кампродоне в семье Анхеля Альбениса и Долорес Паскуал. Его крестили в местной церкви Святой Марии, рядом с которой сегодня стоит памятник композитору. Хотя дом, где родился композитор не сохранился, в память о нём на фасаде нового здания есть доска с краткой надписью: на этом месте стоял дом, где родился Исаак Альбенис. В городе есть и музей Альбениса, куда семья передала интереснейшие документы, личные вещи композитора, в том числе рояль «Bechstein».

Не смотря на то, что в Кампродоне композитор провёл всего лишь первые три года своей жизни и потом в него не возвращался, современный город проникнут духом Альбениса.

В 1985 году к 125-летию со дня рождения композитора был организован **музыкальный фестиваль**, где выступали всемирно извест-



ные музыканты — сопрано Виктория де Лос Анхелес, пианистка Алисия де Ларроча, виолончелист Марсал Сервера, симфонические оркестры, хоровые коллективы. **В рамках этого же фестиваля в 2004 году было принято решение ежегодно исполнять «Иберию» Альбениса.** Так Кампродон стал в своём роде единственным местом, где можно услышать весь интеграл «Иберии» в исполнении пианистов со всех концов земного шара. В знак признательности каждому из них вручается медаль «Альбенис», вылитая из серебра по эскизам правнука композитора — скульптора и художника Альфонсо Альсаморы Граса.

За одиннадцать лет медалью награждены: Роза Торрес-Падро, Альберт Атенеле, Исако Исеки, Бланка Урибе, Луис Фернандо, Густаво Диас-Херес, Гильермо Гонсалес, Алан Нево, Луис Гране, Марта Сабалета, Артур Пизарро. Но самая первая медаль была вручена выдающейся испанской пианистке Алисии де Ларроче за личный вклад в пропаганду и развитие испанской музыкальной культуры.

Фортепианная сюита «Иберия» стала знаковым явлением фестиваля не случайно. Написанная в 1905–1908 г.г., она являет-

ся выдающимся памятником фортепианной литературы XX века. Масштабности её замысла, отражённого в названии, соответствует серьёзность и глубина воплощения. Это объёмный цикл из 4 книг по 3 пьесы в каждой:

1. Книга: *Évocation (Prélude), El puerto (Cadix), Sevilla (Fête-Dieu à Séville)*;
2. Книга: *Rodeña; Almería; Triana*;
3. Книга: *El Albaicín, El Polo, Lavapiés*;
4. Книга: *Málaga, Jerez, Eritaña*.

Оливье Мессиа́н считал «Иберию» шедевром фортепианной музыки XX века. О ней с восторгом отзывались Дебюсси, Пуленк, д'Энди и Шоссон. Мануэль де Фалья говорил об «Иберии» как о подлинном культурно-историческом документе, свидетельствующем о богатстве музыкальных традиций испанского народа. Хотя и не без хлопот со стороны друзей композитора, партитуру «Иберии» сразу приняли к изданию Карлос и Ренэ дэ Кастера — директора парижского издательства Edition Mutuelle, переводя на печатный станок рукопись с ещё не высохшими чернилами в прямом смысле слова. Первая книга из трёх пьес вышла в этом из-

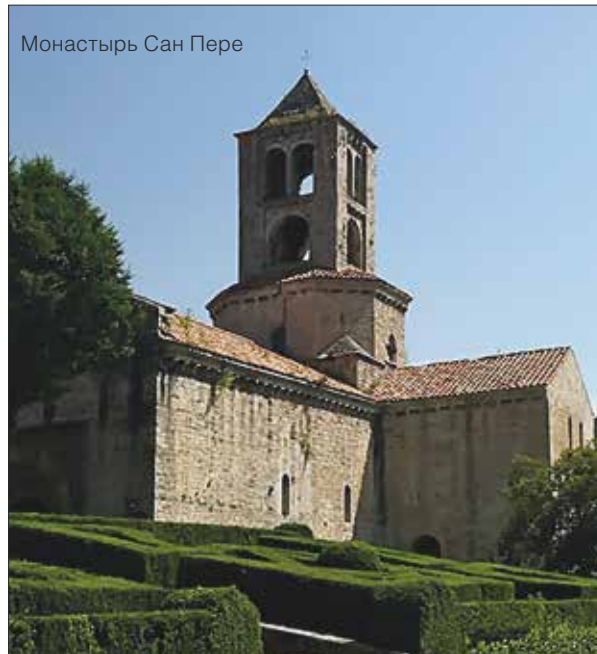
дании уже в 1906 году, вторая со следующими тремя пьесами — в 1907 году, третья — в том же 1907, и последняя четвёртая — в 1908. Пианисты исполняли отдельные пьесы из «Иберии» ещё до официального издания, преодолевая трудности чтения рукописи. Отдельные пьесы исполнял Энрике Гранадос. Каталонский пианист Хоакин Малатс включал «Триану» — одну из пьес цикла — в программы сольных выступлений в Барселоне и в Мадриде за несколько месяцев до премьеры полного собрания пьес.

Полностью Первая книга «Иберии» впервые прозвучала 9 мая в Зале Плейель в Париже. Вторая книга была исполнена 11 сентября 1907 в церкви Сан Жан де Люс. Премьера Третьей книги состоялась в музыкальном салоне княгини Полиньяк 2 января 1908 года, а Четвёртая, последняя книга была исполнена 9 февраля 1909 года в Национальной ассоциации музыки в Париже за три месяца до кончины композитора. Все премьеры были сыграны французской пианисткой Бланш Сельва.

Очевидный успех первых исполнений сочинения отнюдь не стал гарантом его дальнейшей успешной концертной судьбы. И по сей день редко услышишь полный интеграл «Иберии» в концерте. Причина тому не только в масштабах и технической сложности сочинения. Полный интеграл звучит 85 минут чистого времени, что явно превышает привычные временные границы сольного концерта. «Иберия» несёт в себе ещё много неразгаданных тайн. Она как энигма, оставленная композитором незадолго до собственно исхода, увлекает воображение, не давая более или менее внятных ориентиров. Тайна «Иберии» — в манящей непостижимости её существа. За внешней эмоциональной открытостью и яркостью тона скрываются недомолвки, вопросы, поставленные и неразрешённые, хотя и непреднамеренно, самим композитором.

Это, во-первых, **двойственность в понимании программного замысла пьес, разноречивость жанровых и стилевых основ.**

Начнём с названия цикла — «Иберия». По свидетельству биографов¹, оно было дано композитором не сразу, а лишь в январе 1906 года, уже после того, как была написана пьеса «Трианна», вошедшая во вторую книгу. Первоначально пьесы первой книги объединялись под общим заголовком «Испания». А в январе 1906 года композитор обратил внимание на то, что у него уже существует два фортепианных опуса с аналогичным названием. Это — «España. Six Album



Монастырь Сан Пере

leaves» op. 165 (1889–1890) и «España. Souvenirs» (1897). Поэтому изменение названия было продиктовано формальными причинами, и в нём не следует усматривать никаких историко-антропологических намерений, указывающих на музыкальную культуру древних иберов, считающихся коренными жителями полуострова.

Название пьес в цикле предполагает определённые знания в области культуры, музыкально-фольклорных традиций и социально-географического устройства Испании. Пьесы с такими названиями, как «Fête-Dieu à Séville» (El Corpus en Sevilla) или «Lavapiés» отсылают к религиозным процессиям на Пасху в Севилье и к обряду омыwania ног на чистый четверг² в церкви одного из районов Мадрида. Пьесы с этими названиями рассчитаны на осведомлённость исполнителей и слушателей об их религиозном значении и о характере праздника. Поэтому отнюдь не лишним для понимания музыки оказывается описание местности и обычаев того городка, на который указывает название пьесы. Кстати, именно такие описания присутствуют в первой биографии композитора, выпущенной его другом Мишелем Делидиком³.

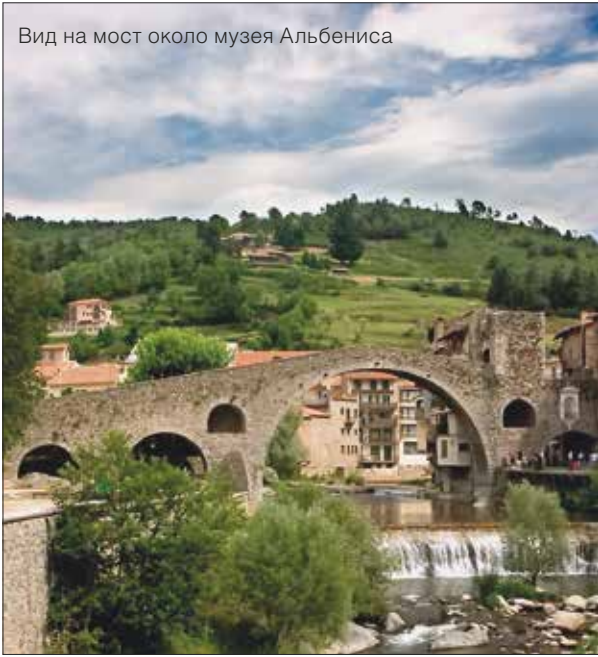
И всё же не всегда название пьесы имеет точную географию. Например, вторая пьеса из первой книги «El Puerto» в рукописи первоначально называлась Cadix. Как отмечает Делидик, пьеса была вдохновлена рыбацким местечком El Puerto de Santa Maria на берегу реки Guadalete недалеко от Кадиса, где ребёнком какое-то вре-

1 Torres Mulas, Jacinto. Iberia de Isaac Albéniz al través de sus manuscritos. Madrid: EMEC-EDEMS, 1998.

2 Отсюда название: Lavar — мыть, piés — ступни.

3 Michel Raux Deledique. Albeniz. Su vida inquieta y ardorosa.

Вид на мост около музея Альбениса



мя жил композитор. Изменение названия, которое усиливает локальный колорит пьесы, потребовалось автору не только для оживления сентиментального воспоминания детства, но и для конкретизации жанровых основ музыки. Ведь название несёт в себе отзвуки тех малагений, хот, или саед, которые раздавались там, где происходило действие пьесы.

Жанровое наклонение пьес в большинстве случаев оказывается поливалентным. Первая пьеса из второй книги «Rodeña» — один из таких примеров. Если название Rodeña указывает на жанр, то в пьесе следовало бы ожидать аллюзии с фламенкской роденьей — жанром гитарной музыки ориентального характера. Его отличают обилие мелизмов, арпеджированные пассажи в свободном ритме, использование скодратуры. Гитарные переборы роденьи и сегодня можно услышать на уютных площадях городка Ронда на юго-востоке Испании, от которого и произошло название жанра. Однако, ничего похожего не звучит в тексте Альбениса. Возможно, композитор ориентировался на более поздние варианты роденьи, преобразованные в малагенью гитаристом Рамоном Монтотойей⁴, и такая малагенизированная рондилля стала прототипом рондены Альбениса? Но вероятно и то, что в пьесе воссоздается всего лишь общая музыкальная атмосфера Ронды уже без ссылок на какой-либо конкретный жанр.

Третья пьеса из Второй книги «Триана» названа по имени цыганского района Севильи

и представляется средоточием фламенкских жанров. Действительно, в ней слышны и гитарные тремоло, и треск кастаньет, и стук каблуков, и интонации севильяны... Однако начинается пьеса темой пасадобля — танца, восходящего к истокам испанской военной музыки, к маршевым сопровождениям корриды, к театральным тонадильям, к быстрым парным цыганским и южно-французским танцам. Лишь в редких случаях сам композитор уточняет жанровое происхождение пьесы, как например в «Поло» из третьей книги: «Поло это песня и танец андалузский». И, как всякое андалузское пение, несёт в себе радость, приправленную меланхолией. А уточняющие ремарки в партитуре объясняют особенности интерпретации жанра: «пение резкое и очень свободное. Нежное и экзальтированное»⁵. Но это все же скорее исключение, чем правило. Вероятней всего, Альбенис сам не хотел сковывать музыкальное воображение рамками некоего определено жанра, связанного с музыкальными традициями конкретного географического места. Импровизационность народных жанров и образ жизни кочующих цыган преодолевают границы жанровой условности и свободно смешивают и трансформируют жанры. Так андалузская малагенья на Канарских островах становится Канарской малагеньей (Malagueña Canaria), а переправляясь с острова на остров преобразуется в Малагенью из Фуертевентуры (Malagueña de Fuerteventura) или в Малагенью из Лансароте (Malagueña de Lanzarote). Да и сам композитор, как известно, не имел склонности к фольклорным изысканиям, как Барток или Кодаи. Поэтому его отношение к испанской народной музыке и андалузскому фольклору было скорее рефлексивным.

Жанровое определение «Иберии» как сюиты фортепианных пьес оказывается также двусмысленным, если понимать под сюитой собрание пьес, выстроенное композитором согласно определённой композиционной логике. В «Иберии» порядок пьес — структурная основа цикла — определялся издательством. Та последовательность пьес, которая утвердилась в современных изданиях «Иберии»⁶, это копия второго тиража первого издания, откорректированного композитором.

В нём пьесы группировались в книги отнюдь не по времени написания или какому-нибудь иному, например, географическому признаку.

4 Ramon Montoya, 1880–1949

5 «El canto marcado y muy flexible. Dulce y sollozando».

6 Isaac Albeniz. Iberia. Edición revisada. EMEC-EDEMS, 1998



Вручение медали «Альбенис» А. де Ларроче

60

Лишь последовательность первой книги отражает временной ход событий:

Évocation (Prélude) 9.12.1905
El puerto (Cadix) 15.12.1905
Fête-Dieu à Séville 30.12.1905

Во второй книге пьесы расположены в рако-
ходном порядке:

Rodeña 17.10.1906
Almería 27.06.190
Triana 23.01.1906

В третьей более ранние ноябрьские пьесы
обрамляют позднюю декабрьскую:

El Albaicín 4.11.1906
El Polo 16.12.1906
Lavapiés 24.11.1906

В четвёртой книге центральная январская
пьеса оказывается в окружении летних.

Málaga июль 1907
Jerez январь 1908
Eritaña август 1907

Но не следует думать, что композитор был аб-
солютно безразличен к структуре цикла. В одном
из писем он говорит о том, что вместо «Эританьи»

хотел бы написать другую пьесу — «La Albufera»,
которая бы основывалась на валенсианской хоте,
и поставить её вторым номером в четвёртой кни-
ге. Но это осталось лишь намерением — так же,
как и наполовину реализованным оказалось на-
писание «Наварры» — пьесы, которой Альбенис
предполагал завершить интеграл⁷.

И всё же «Иберия» не распадается на отдель-
ные пьесы и представляет собой целостное ци-
клическое произведение. Это объясняется
не только единством художественного замысла
и органичностью стиля, но и общностью фольк-
лорных истоков, питающих воображение худож-
ника. Преимущественно — это андалусийский
музыкальный фольклор юга Испании. Кроме
того, «Иберию» сплачивает и единство конструк-
тивной идеи, которую сам композитор выразил
в своём дневнике за год до начала работы над цик-
лом: «Идеальная формула искусства есть вариант-
ность внутри логики». Общим логическим прин-
ципом в пьесах «Иберии» становится двухтемная
основа композиции, которая разнообразно варьи-
руется, облекаясь то в форму свободной сонатно-
сти, то в репризные модификации куплетности.

Яркие жанровые аллюзии не могли не по-
влиять на характер музыкально-исполнитель-
ских средств в «Иберии». Уже первые зритель-
ные впечатления от партитурной графики
поражают подробнейшей проработанностью

⁷ «Наварру» после смерти композитора завершил Deodat de Séverac.



Артур Пизарро

деталей и странной экзальтированностью выражения. Диапазон динамических оттенков в ней простирается от ppppp до fffff — и это только в одной пьесе *Fête-Dieu à Séville* из 1 книги. Чрезвычайно интенсивны темповые смены и контрасты громкостной динамики. Часто обозначения штрихов и динамических оттенков сопровождаются словесными уточнениями: *f* — *très brusque*, *p* — *sonore et sombre*, стакато — *sec.* (сухо) или *sec. i précis* (сухо и точно), а привычное *rit.* дополняется *très large*, *pesante i rit.* Будто бы таким образом композитор стремится не упустить ни малейшей детали, ни малейшего нюанса, не оставляя исполнителю свободы самостоятельно выстроить интерпретацию по партитурному тексту.

Что это: недоверие к профессионализму исполнителя, свойство природы или совершенно особая творческая позиция? Думается, третье. По крайней мере, любая другая фортепианная партитура Альбениса уступает «Иберии» в плотности авторских ремарок, темповых и артикуляционных обозначений. Тогда какова же эта позиция? Зачем потребовалось композитору столь детальное письмо? Ответ заключается в характере общей художественной концепции «Иберии» как музыкального свидетельства о старой, уходящей в прошлое Испании, которое композитор хотел запечатлеть во множестве деталей и подробностей, рассказать потомкам о стране залитой солнцем и напоенной ароматами цветущих садов, стране соединившей в себе самобытные культуры и музыкальные традиции.

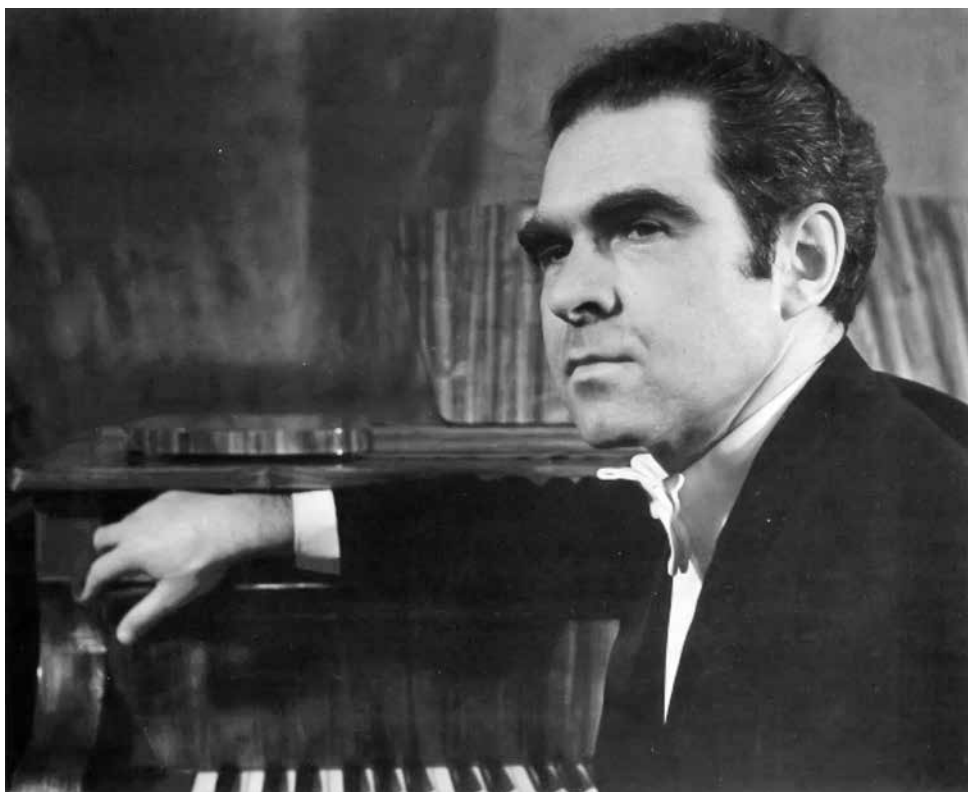
Закончился очередной концерт-посвящение «Иберии». В этом году она прозвучала в исполнении португальца Артура Пизарро⁸. Будто бы омытая весенним дождем, вновь засверкала она чистотой первозданных красок. Прошла и церемония вручения медали «Альбенис» при участии представителей фонда «Альбенис», членов семьи композитора, спонсоров фестиваля, мэра города — *Esteve Pujol i Badà* и директора фестиваля *Jordi Berdala*.

А мы покидаем маленький музыкальный оазис в Пиринеях, чтобы через год вновь вернуться сюда: потому что невозможно выйти из магического круга манящих иберийских тайн, приоткрывающихся всякий раз в этом круглом поселении — *Camp-rodon'e*⁹. ■

Лариса ЛОГИНОВА

8 Артур Пизарро (род. 1968) — ученик Секейры Косты в 1974–90 в Лиссабоне и Канзасе, занимался также с Альдо Чикколини и Бруно Ригутто в Париже. Лауреат первых премий международных конкурсов им. В. да Мотта (1987) и в Лидсе (1990). Победа в Великобритании дала старт его международной карьере. Пианист выступает с лучшими оркестрами мира под управлением таких дирижеров, как сэр Саймон Рэттл, Эса-Пекка Салонен, Ион Марин, Юрий Темирканов, сэр Чарльз Маккерас. Осуществил множество записей, в том числе — все сонаты и концерты Бетховена, сонаты Шопена, «Иберия» Альбениса. В 2005–06 исполнил все фортепианные сочинения Равеля и Дебюсси в Великобритании и Дании, в 2006 записал все сочинения Равеля. В течение 2010 года исполнил в Лондоне все фортепианные сочинения Шопена (цикл отмечен наградой Королевского филармонического общества). В октябре 2012 Артур Пизарро выступал в Московском международном Доме музыки в рамках абонемента «Высшая лига. Лучшие пианисты мира».

9 В переводе с каталанского *Camp* — поселение, *rodon* — круглый.



ЭХО УСЛЫШАННОЕ И НЕЗАБЫВАЕМОЕ

Как-то раз я решила проэкспериментировать и, воспользовавшись несколькими днями юрмальских каникул, прослушала в режиме online почти все концерты одного из известнейшего фортепианного фестиваля, куда каждый год слетаются «все». Оговорюсь сразу: здесь, как в любой работе, чрезвычайно важен «инкубационный период», пауза после. А слушание профессиональным ухом исполнения в классическом жанре — это прежде всего работа, а потом всё остальное, включая радость и наслаждение. Именно поэтому я стараюсь не судить сразу, в сей же час, ведь часто бывает, что вначале нравится, а потом... ничего не остаётся.

Признаюсь также, что человек я глубоко «корыстный». У меня есть и утилитарный интерес, поскольку мне чрезвычайно важно знать не столько Кто или даже Что, сколько Как. Ну что ж, сказала я себе, подождём... Спустя две недели я уже не могла вспомнить ни одного не то чтобы потрясшего, а просто даже запомнившего

исполнения. Полная предсказуемость «неожиданных» трактовок, да и самих программ, среднестатистический вышколенный, или наоборот, небрежный пианизм... А ведь, казалось бы, имена, всё так «хорошо», «профессионально», не говоря уже о том, что торжественно подано как Событие. (Браво PR! С нагнетанием интереса у почтенной публики было всё в полном порядке). В общем, признаюсь честно, что вместо так нужного мне творческого подъёма я испытала глубокое уныние.

После этого захотелось поискать так необходимые для творчества живые и яркие впечатления где-нибудь подальше от пианизма. И не стала бы я утомлять уважаемых читателей этими малозначительными воспоминаниями о прошлом, если бы не случился этот фестиваль — к 85-летию Льва Власенко, прошедший в Московской консерватории, где каждый концерт, от первого до последнего, был не только Событием, но и огромным Впечатлением.

Прошло уже несколько месяцев, а трактовки, как «живые» — в ухе. Вот тут моя алчная жажда высокого класса, не самого по себе пианизма, но Высокого музицирования была, наконец, удовлетворена. При этом совершенно не было свойственного событийным фестивалям PR, не было того грандиозного шума, без которого сегодня невозможно себе представить ничего «значительного». Но именно с этой сдержанности, в полном отсутствии пафоса и перехлёста со всеми этими странными словами типа «культурный», «легендарный», «гениальный», в этой как бы «камерности», как бы «для своих», была подлинность, несравненный вкус и понимание важности происходящего. И в этом, безусловно, сказалась неординарная личность главного Героя — Учителя всех, кто выступал, любимого профессора, Пианиста с большой буквы, каким был Лев Николаевич Власенко. Уже после всего, по горячим следам, ученики и семья, а на самом деле — большая Семья (включающая всегда учеников), поминая и вспоминая радовались и печалились одновременно, но была действительно счастлива, что всё состоялось, сбылось... И слушатели, поверьте, были счастливы не меньше.

Но начнём с самого начала, вернее, вернёмся на много месяцев ранее, в 5 декабря 2013 года, в Малый зал консерватории. Открытие фестиваля. Концерт Михаила Плетнёва. Сразу возникла масса вопросов. Почему Малый, а не Большой? Зачем Kawai? А программа? Странная какая-то, без фирменного Чайковского, без любимого его Учителем Листа. И это далеко не полный набор... Все эти вопросы — не более, чем «шум времени». А когда пианист заиграл, с первых же звуков стало ВСЁ ЯСНО.

Сочетание уникальной, «намоленной» акустики нашего старенького дореставрационного Малого зала, матового звука Kawai, дыхания подлинно московской публики (О! К счастью это были совсем не те Господа, которые хлопают между частями! И главное — прорвались студенты) с этой странной для нас, неконъюнктурной программой. Но самое важное — это была подлинная ИГРА НА РОЯЛЕ... И если хоть один штрих, хотя бы одну деталь убрать из этой общей картины, из этого пространства, атмосферы... Чудо, увы, не повторится. Я сама себе завидую, что побывала на этом концерте.

Плетнёв был в центре фестиваля. Он его открыл как пианист и завершил как дирижёр вместе с созданным им четверть века назад оркестром 4 января 2014. Фестиваль пришёлся как раз на новогоднюю декаду.

Ещё одно небольшое лирическое отступление. Сейчас уже мало кто помнит, но путь Маэстро на музыкальный Олимп отнюдь не был усыпан розами. И одним из факторов, которые помогли ему выстоять, был Учитель. С Власенко связана важнейшая страница его жизни.

А здесь Плетнёв выступил в филармоническом зале впервые после многолетнего перерыва, и совсем не случайно это событие совпало с открытием фестиваля памяти Власенко. В самой программе, в каждом звуке была огромная любовь к Учителю.

Не так давно мне удалось разыскать в телеархиве запись их совместного концерта к 175-летию Ференца Листа. Запись Гостелерадио 1986 года с Большим Симфоническим оркестром. В программе — Концерт № 2 A-dur и «Пляска смерти» Листа. Не было ещё ни РНО, ни в широком смысле слова Плетнёва-дирижёра, да и в целом того художника, которого мы признаём теперь, имея в виду прежде всего совокупность его очевидных достижений. Эта запись даёт понять, что такое встреча двух уникальных людей, и сколько это может дать каждому из них. Я испытала огромное счастье от этого исполнения, и вместе со мной испытали его и зрители канала «Культура», услышавшие и увидевшие этот концерт впервые весной.

Возвращаясь к концерту 5 декабря, следует отметить, что главное открытие было в Звуке. Сочетание «матового» звучания рояля Kawai с феноменальной акустикой Малого и колоссальным мастерством пианиста породила какой-то абсолютно магический эффект Другого звучания.

Вершиной концерта во всех смыслах, безусловно, было исполнение полного цикла прелюдий ор. 11 Скрябина. То, что происходило на сцене, уже сложно назвать просто исполнением. Всё было необычно: трактовки, часто непривычные темпы (что для Плетнёва не редкость), темброво-гармонические краски в самых неожиданных сочетаниях. Владение инструментом — просто фантастическое. Это действительно какая-то запредельность в задачах и возможностях, а музыка Скрябина связана именно с этой запредельностью, экстатичностью, испытанием материи в самом прямом смысле этого слова.

Поразили медленные части в обеих сонатах Моцарта (Es-dur KV 382 и a-moll KV 310). Плетнёв здесь также приоткрыл завесу над тайной «алхимической» лаборатории композитора. Именно Моцарт, бывший в самом начале, поведал о жизни, о смерти, о самом сокровенном.

Первое отделение завершала «Юмореска» Роберта Шумана, в которой, как всем хорошо известно, нет никакого юмора и в помине. Именно о ней Шуман сказал в 1839 году: «Это, пожалуй, самое печальное из моих произведений», а Кларе Вик: «Ты широко раскрой глаза, когда будешь это ЧИТАТЬ». Письмо любимой, вернее, роман в письмах (популярнейший литературный жанр рубежа XVIII–XIX вв.), о чём свидетельствует и название последнего раздела — Zum Beschluss, то есть постскриптум. Но самая большая загадка этого произведения кроется во второй пьесе Юморески — Innig (сердечно). Выписанный в начале мелким шрифтом таинственный Innere Stimme (внутренний голос), который Клара предписывала не исполнять, возможно, потому, что он принадлежал только ей и одной лишь ей... Сегодня же есть те,

кто его играет (как Горовиц), и те, кто не играет (Плетнёв). И это решение полностью меняет смысл всей пьесы. В исполнении Плетнева, когда Innere Stimme в самом конце вдруг не оказывается, слышится жуткая тоска и безысходность. Утраченный голос, ушедшая жизнь...

В общем замысле концерта было важно и исполнение Английской сюиты g-moll Баха в начале второго отделения, как раз перед Скрябиным. И здесь ярко выявилась связь Скрябина... с Бахом и великими полифонистами, которыми Александр Николаевич проникся (или, скорее, вынужден был проникнуться) через своего Учителя — Сергея Ивановича Танеева. Главный смысл концерта для меня как раз заключался в этой гармонии всей исполнявшейся в нём музыки, всех эпох и рубежей, слившихся в единое целое.

Последующие концерты фестиваля прошли на высочайшем творческом уровне. И здесь также не было никакой юбилейной формалистики. Только огромная искренность и забота о том, чтобы достойно воздать дань почтения и любви. Все выступавшие — крупные художники. Большие пианисты. Их нельзя оценивать с точки зрения: «тут удалось, тут не удалось». Это уровень, при котором удаётся абсолютно всё. При этом как в выборе сочинений, так и в интерпретациях не было и намёка на развлекательность, внешнюю или внутреннюю фальшь и аффектацию. Во всём присутствовала предельная духовная и профессиональная концентрация.

Дочь профессора **Наталья Власенко** уже много лет профессор в Брисбене (Австралия). Ей свойственны лучшие черты пианизма отца. Бетховен, любимейший автор Льва Николаевича, прозвучал с так свойственной его исполнениям великолепным чувством паузы и умением рождать каждое начало из напряжённой тишины... Это была незабываемая Фантазия Бетховена, сложнейшая и крайне редко исполняемая. Наталья Власенко — крупный художник, Пианист (в том самом смысле, в котором Цветаева говорила о себе, что она Поэт). Таких восхитительных по осмысленности и качеству исполнения гамм в классике я не слышала очень и очень давно. В «Лунной сонате» все названные черты также пришлись как нельзя кстати.

Олег Степанов исполнил Листа, любимого композитора Учителя, в полной мере выявив листовский виртуозный блеск в сочетании с глубоким лиризмом. **Виктория Корчинская-Коган** — одна из самых последних учениц профессора. Её Фантазия Шумана отличалась прекрасными эпизодами piano. Выпускник класса, затем ассистент своего профессора, ныне доцент



В 45-м классе
Московской консерватории.
Класс Я. Флиера,
Л. Власенко, М. Плетнёва

Московской консерватории Александр Струков представил изысканно-гармоничного Дебюсси, бывшего в последние годы важнейшим композитором для Власенко. Безыскусный и одновременно уточнённый Шопен ректора Ереванской консерватории Каринэ Оганян тронул душу. Николай Сук, признанный во всем мире интерпретатор Листа, продемонстрировал сочетание феноменальной виртуозности, огненного темперамента и при этом явил мудрость строителя нарративной формы, излагающей трагедийную фабулу и Дух бессмертных страниц Данте Алигьери. Владимир Дайч, профессор и многолетний декан фортепианного факультета Ростовской консерватории, поразил нестандартностью своего отношения к Мусоргскому. В каждом звуке его «Картинок с выставки» ощущалась огромная любовь к произведению. В намеренном избегании виртуозной аффектации открылся новаторский подход и интереснейшая концепция этого так часто звучащего произведения. И что самое важное — чувствовалось абсолютное подчинение художественной задаче, зрелость в постижении формы (а здесь она почти шумановская с его калейдоскопом образов).

Завершал фестиваль концерт 4 января 2014 года в Большом зале консерватории, где с учениками класса Власенко разных лет выступил Российский национальный оркестр под управлением Плетнёва. Здесь был и деликатный Моцарт Александра Струкова с прекрасно встроенной каденцией и в соответствии с традициями сочинённой солистом (Моцарт. Концерт № 21 C-dur KV 467). Был, конечно же, Лист (Концерт № 2) в исполнении Натальи Власенко, полный внутреннего диалога с исполнением Льва Николаевича. Дважды прозвучал Бетховен — в неторопливо-благородной интерпретации эстонского романтика Калле Рандалу (Концерт № 3) и покоряюще мужественным и неистово-открытым Императором (Концерт № 5) в исполнении Николая Сука.

Возвращаясь мыслями к тем дням, а время, увы, летит неумолимо, я скучаю по их возвышенной серьёзности, где неизбывная печаль утраты переплелась с реальными жизнями и судьбами, столь разными и столь показательными. Ведь в учениках, как в собственных детях, сохраняется печать Большого Художника. Так и должно быть. ■

Нино БАРКАЛАЯ

65

THE 9th HAMAMATSU INTERNATIONAL PIANO COMPETITION
Member of the World Federation of International Music Competitions

November 21-December 8, 2015
Hamamatsu, Japan

Apply Online!
February 1 - April 15, 2015
www.hipic.jp

Eligibility Pianists born on or after January 1, 1985
Application Available February 1 – April 15, 2015
Organized by HAMAMATSU CITY Hamamatsu Cultural Foundation

JURY

EBI Akiko (Chairperson, Japan)	Martha ARGERICH (Argentina)	Sergei BABAYAN (Armenia)	Jay GOTTLIEB (USA)
Andrzej JASINSKI (Poland)	KANG Choong-Mo (Korea)	Matthias KIRSCHNEREIT (Germany)	LI Jian (China/USA)
Pavel NERSESSIAN (Russia)	Anne QUEFFÉLEC (France)	UEDA Katsumi (Japan)	

For further Information
Secretariat of the HIPIC E-mail: info@hipic.jp TEL: (+81)53-451-1148 FAX: (+81)53-451-1123

Opening Concert	November 21, 2015
First Stage	November 22 - 26
Second Stage	November 27 - 29
Third Stage	December 1 - 2
Final Stage	December 5 - 6
Presentation of Awards	December 6
Prizewinners' Concert in Hamamatsu	December 7
Prizewinners' Concert in Tokyo	December 8



66

ТО, ЧЕГО НЕЛЬЗЯ ЗАБЫТЬ

Мстислав Смирнов
о Борисе Землянском



Мы предлагаем читателю уникальный текст уникального автора об уникальном педагоге. В сущности этот текст воспроизводит образ великой консерватории, исповедующей Дух Творческого Созидания, раскрывшейся, как драгоценный цветок, в мире, отгороженном от планетарного контекста. Это образ тех, кто сделал Московскую консерваторию сияющей вершиной, поднявшейся над сумрачными облаками плотного «идеологического тумана». Конечно, речь об исполнительстве, идеологически относительно «отвязанном» и востребованном в значении синонима «культурной состоятельности» государства. Но создать этот державный блеск могли только истинные поэты, вдохновенные творцы, способные полностью реализовать себя в рамках той нечаянной свободы, дарованной им самой судьбой. Классическое музыкальное наследие, будто нейтральное по отношению к векторам «массового воздействия», — их страна обитания. Страна, наполненная красотой и совершенством, страна, познание которой дано лишь великим сердцам. Мстислав Анатольевич Смирнов — многолетний декан фортепианного факультета, затем — проректор по концертно-научному профилю деятельности Московской консерватории — уникальный пример организатора, положившего в основу усилий своих стремление поддержать всё творческое. Он полон восторга и преклонения перед всеми, кто достиг вершин мастерства. Кто способен сегодня так писать о своих коллегах? Кто способен поднять на пьедестал высшей значимости имя, скромно затерявшееся в ряду «раскрученных» имён-символов? Кто способен сказать посмертное слово об Учителе, спрятанном при жизни в глубине большого исполнительского корпуса, поднимая его имя на поверхность признания как синоним могущества всего этого корпуса?

Это текст Мстислава Смирнова о книге Бориса Яковлевича Землянского, вышедшей в издательстве «Музыка» в 1987 г. под титулом «О музыкальной педагогике». И текст этот, повторимся, несёт в себе образ той великой поэтической одержимости, которой были наполнены сердца всех (и организаторов, и творцов-учителей, и студенчества), вошедших в консерваторское пространство, «пространство посвящённых» в те, теперь уже далёкие от нас годы.

Эта книга принадлежит музыканту, сказавшему, что «педагогика требует от человека всей его жизни», и, не колеблясь, без остатка отдавшему её людям, искусству, своим ученикам. Перед нами исповедь совершившего педагогический подвиг.

Почему публикуется эта книга? Зачем нужно сегодня обнародовать мысли о педагогике и практические советы Бориса Яковлевича Землянского и тем самым создавать его портрет? Кто он такой, что конкретно сделал в своей жизни? Всё последующее изложение должно либо подтвердить, либо опровергнуть целесообразность печатания данных материалов.

Борис Яковлевич Землянский известен сравнительно узкому кругу музыкантов и тем, кто близок музыкальному, в основном педагогическому делу. Никогда у него не было широкой популярности, всенародной, громкой славы. К сожалению, он не пользовался той известностью, какой обладали его равнозначные, а иногда ме-

нее значимые коллеги — заслуженно, а подчас незаслуженно. Тем, кто этого не знает, сообщим, что Б.Я. Землянский был педагогом-пианистом, профессором фортепианного факультета Московской консерватории, которую он блистательно окончил в 1949 году. По классу специального фортепиано Землянский являлся учеником Л.Н. Оборина, ассистентом которого он работал много лет, до тех пор, пока (увы, непростительно поздно!) не стал вести самостоятельный класс студентов и аспирантов. Землянский был одним из самых любимых, уважаемых, загадочно-прекрасных педагогов Московской консерватории и Центральной музыкальной школы. Класс его был всегда полон народа. Он занимался с одинаковой энергией не только со «своими» учениками, но и с учениками других педагогов как консерватории, ЦМШ, так и других учебных заведений. В результате трудно подсчитать число его воспитанников и точно определить, кому он давал

крылья для полёта. И если быть справедливым, в список учеников Б.Я. Землянского надлежит включить не только всемирно известных пианистов, не только отряд полезнейших учителей-практиков множества учебных заведений страны, тех, кто в своё время значился в педагогическом журнале профессора, но и тех, подчас весьма «звонких» деятелей искусства, которые являлись «незаконнорождёнными» его музыкальными детьми. Класс Землянского был всегда открыт для всех желающих приблизиться к художественной истине. О Землянском с затаённым дыханием вспоминают как о выдающемся музыканте, педагоге, человеке. Но его влияние, его значение, его образ ещё шире, ещё многозвучнее. В чём, как? Почему, всё-таки, в его имени светится нечто уникальное? Где скрыты секреты его достижений? Чтобы приблизиться к ответу на такой вопрос, нужно в максимальной полноте охватить созданное Землянским не только внешне (т.е. учеников), но и внутренне (т.е. атмосферу, устои его педагогического мира). Поэтому мы и предлагаем читателю внимательно вдуматься в разворачиваемые далее материалы. Их нельзя читать бегло, а нужно, читая, вдумываться в слова и мысли, сопоставлять их с творческой практикой самого Бориса Яковлевича, тех, кто его создавал и формировал как педагога, и ещё — ежеминутно с собственной музыкальной деятельностью каждого читающего — исполнительской, педагогической, слушательской. Тогда эти материалы станут резонировать идеям и делам Землянского, начнут излучать проникающий, объясняющий свет, поведут нас в тот мир, где они получили полное, свободное, редкостное (а кто знает — быть может даже уникальное) существование и путь в бесконечность.

Мне хочется специально акцентировать вопрос о методе чтения труда Бориса Яковлевича. Советую всем (и себе, в первую очередь), читая, задавать себе вопросы: принимаю ли я эти мысли, советы? на словах, на деле? делаю ли, живу ли так? рекомендую другим, а сам поступаю иначе? а, может, пробую, но не выходит? почему? И, конечно, лезет в голову, изводит коварный вопрос — а служу ли я, как педагог, в данных пунктах примером ученикам, реализатором сих идей — идей величайших мастеров человеческого духа, слова которых столь свежо и властно звучат в устах Землянского. Те, кто знал Бориса Яковлевича, подтвердят, что в отрыве от творческой, жизненной практики они у него не существовали. Встретиться с ними здесь особенно радостно, поскольку они в ка-

кой-то мере сигнализируют о том, чем руководствовался он сам, что жаждал осуществить в педагогике, что составляло её ядро, истоки и, одновременно, конечную цель.

По первому впечатлению, многие высказывания, цитаты покажутся хорошо и давно известными. И, пожалуй, кое-кто из читателей спросит: зачем, мол, повторять знакомое, и без того уже взятое людьми на вооружение? Но соль-то как раз в том и заключается, что все мысли-соображения следует воспринимать в комплексе, суммарно. Именно в совокупности своей, во взаимодействии они и составят цельную систему, концепцию. Короче, лишь комплексное восприятие слов и дел Землянского, запечатлённых в первом разделе работы, в записях уроков и методических советов-раздумий, только оно согласится приоткрыть ищущему читателю двери в те края, где сеял и собирал обильный урожай талант Б.Я. Землянского.

Вдумчивое чтение пролёт свет на многие вопросы-волнения, возбуждаемые текстом. Б.Я. Землянский олицетворяет то направление в искусстве, которое отмечено максимальной устремлённостью в глубь сути музыки, а через неё — в сердцевину психологического строя человека, в недра жизни людской в самых дорогих, бесценных её измерениях. Все силы — умственные, эмоциональные, физические — данное направление отдаёт поискам высшей человечности, правды. Жестоко отрицает оно всё напоказ идущее, намеренно нарядное, декоративное.

Почему же, чем достиг Землянский столь внушительных успехов в фортепианной педагогике? Ученики ведь у него были разные: и чуть ли не гениальные и рядовые (и последних едва ли не больше). Загадка Землянского, феномен его воздействия на учеников — это проблема психологическая. Человеческий фактор — главный среди слагаемых педагогической личности Землянского. Он был сам огромной личностью и потому владел гипнотической тайной влияния на души других людей. Непроста Б.Я. пишет: *«Педагог — личность, гражданин, болеющий за страну, за человека, за высокий нравственный идеал. Педагогу: не знать жалости ни к себе, ни к ученикам. Педагогика — это подвижничество, ... умение отрешиться от личных дел»*. Вот где начальная точка измерения педагогической и человеческой фигуры самого Землянского.

Совершенно очевидно, что Б.Я. был изрядно одарён неистребимым интересом к искусству в многолинейных его проявлениях, чисто музыкантскими свойствами — чувством жи-

вого дыхания музыки, артистичностью, слухом, пианистическими способностями и т.д. Его учителя — великий К.И. Игумнов и незабвенный Л.Н. Оборин — развили в нём природное чутье фортепианного тембра и интонации (столь редкостное и необходимое в наши дни). Землянский прошёл суровую техническую школу, овладел значительным репертуаром, тончайшими навыками концертмейстерского мастерства. Свои богатые врождённые дары Землянский отточил многолетним общением с Л. Обориным и работой в таких коллективах, как Московская консерватория и ЦМШ. Чтобы легче стало понять Землянского, нужно припомнить, что есть разные ученики. Одни клянутся в верности своим музыкальным отцам, а на деле (по отсутствию таланта) идут совсем по иным, тусклым путям-дорогам (частенько прикрываясь священными именами учителей). Другие, наоборот, не станут на людях упоминать при каждом удобном случае имена своих любимых профессоров, но зато в деле доказывают внутреннюю и внешнюю свою преданность их направлению, вечную свою благодарность — и доказывают смелым, жизненнаполненным развитием тех художественных идей, на которых были взращены. Таков Б.Я. Землянский. И, я думаю, один из самых дорогих импульсов, которыми был своими учителями заряжен Б.Я., — жадность к людям, к жизненным серьёзным впечатлениям. Этот интерес, внимание к заботам, желаниям, мечтам и промахам, бедам и радостям молодых и вообще всех, кто соприкоснулся с ним, был одним из самых коренных и бесценных свойств его натуры. Насколько мне удалось знать, Б.Я. мог часами рассказывать во всей полноте о жизни, быте, метаниях своих учеников. И тогда он, как мне всегда казалось, превращался в истинного писателя — по охвату сокровенных сторон личности, раскрытию пружин действий человеческих, по умению в деталях увидеть элементы, из которых вырастает огромное психологическое здание, наконец, по феноменальной наблюдательности и удивительно точной, цепкой, образной манере выражаться. Никогда не забуду, в частности, длинных, порой уходящих чуть не под утро, вечерних бесед с Б.Я. во времена совместных пребывания в Доме творчества ВТО в Рузе. Меня неизменно поражала информированность Б.Я. о консерваторской жизни до мельчайших подробностей, знание им всего, что касалось его учеников. Надо ли говорить о том, как знал Землянский плюсы и минусы окружавших его исполнителей и педагогов, как умел

взвешивать и оценивать их дела по достоинству. При гигантской до злости требовательности он был редкостно доброжелателен. И ещё, чрезвычайно весомое: он умел прощать людям. А это уже свойство очень большой и высокой натуры. С Б.Я. было удивительно спокойно и увлекательно разговаривать. Спектр его интересов простирался и в иные, внемузыкальные сферы искусства, в литературу, театр (который он обожал и хорошо знал). Ему не чужды оказывались и научные пристрастия. Землянский был очень современным человеком — не столько по овладению набором дежурных, порой сомнительных познаний и «хобби», сколько по жгучему вниманию к тому, чем живут окружающие, его коллектив, его страна, как бьётся пульс людской. В какой-то высокий, просторный и светлый храм природы входил ты, беседуя с Б.Я., и омывался волнами тепла, от него излучавшегося, волнами его внимания к тебе. Думаю, это ещё и оттого, что Землянский сам будто растворялся, когда имел дело с людьми. Переносил весь центр интересов и забот на других, он словно исчезал — с собственными невзгодами и желаниями. Всё его существо устремлялось навстречу тебе. Не в обиду никому будет сказано: мне трудно представить себе человека, который в такой же мере забывал, что он-де тоже существует — со своими выгодами и притязаниями. Скромность его была поражающей. Она начиналась прямо с его внешности и манеры поведения. Это был человек, «невидимый» на вид, неброский внешне, я бы даже сказал, малозаметный — если б не его глаза. Но чем более вы его узнавали, чем глубже погружались в миры его представлений, дум, облучались красотой его личностных свойств, тем острее сознавали, на что он способен, каковы истинные его духовные масштабы. Помню, как тихо сидел Б.Я. на зачётных вечерах в училище им. Ипполитова-Иванова, где мы ряд лет вместе работали на фортепианном отделении. Он сидел, затаившись в последнем (обязательно в последнем) ряду, и никогда при обсуждениях не торопился высказываться. Однако, когда спрашивали его мнение, оно оказывалось твёрдым, суровым. Приговор наступал неотвратимо и неизменно бил в самую «точку». Б.Я. мог пойти даже на то, чтобы кого-то, не предельно способного из учеников, куда-то принять, рекомендовать, направить. Но на чёрное сказать не то что белое, а даже серое — никогда. Ни при каких условиях. Его профессиональная честность и принципиальность доходили до жесточайших кульминаций. Пожалуй, едва ли не самым ярким, уди-

вительным сиянием внутренней скромности Землянского являются его слова: «Если вы думаете, что я знаю секреты преподавания, то вы ошибаетесь».

Думаю, что в подобной постоянной неудовлетворённости, лихорадке поиска и таится одна из разгадок вечного поступательного движения людей категории Землянского. А стремления такие рождаются лишь при способности соотнесения собственной персоны, собственного «величия» с масштабами вселенной — человеческой и музыкальной. Вот это осознание масштабов, горизонтов явлений, эта необычайная духовная чуткость и наэлектризованность — не они ли стали заглавной буквой его музыкально-творческих свершений? Отсюда понятно, почему в материалах Землянского основополагающее место отведено высказываниям, имеющим далеко не только музыкальное, а, я бы сказал, философское, этически-нравственное звучание: мысли о высшем предназначении искусства, музыки, артиста, человека. И как же, исходя из этого, представлял себе Землянский роль музыканта-педагога?

«Искусство не просто профессия — это единственная возможность самосуществования, способ жить, быть человеком, гражданином, выразить своё отношение к жизни, ко всему, что происходит вокруг». Поразительные — окрыляющие одних и убивающие других слова: ведь все мы музыканты, очень разные люди и, мягко говоря, по-разному относимся к искусству. Но начинать свой рабочий день каждому из нас стоило бы с анализа этих слов и самого себя в их сиянии. «Подлинное волнение за судьбу человека рождает педагогическое мастерство» — здесь весь Борис Яковлевич, уверен, что это его автохарактеристика. Ещё: «Самое главное в человеке — доброта. Доброта составляет нравственную основу взаимоотношений людей. Всё, что есть внутри, — выплёскивается на сцене». Последняя фраза, по-моему, ключ ко всякому исполнительскому искусству. Это то, что должен твердить себе день и ночь каждый актёр, каждый музыкант: пока он не усовершенствует свою душу, не быть ему значительным художником. Не случайно, видимо, Землянский усматривает основную задачу художественной педагогики в стремлении «помочь ученику «открыть себя», развивать творческий дух и чувства ученика». «Профессионально обучая студента, — пишет Землянский, — педагог воспитывает в нём прежде всего человека, художника». Но подобная цель может быть достижима педагогом лишь при строго определённых усло-

виях. И Землянский приводит прекрасные строки из гётевского «Фауста»:

*«Но без души и помыслов высоких
Живых путей от сердца к сердцу нет».*

Все мы отлично знаем, каким искусным мастерством отыскивания бесчисленных вариантов подобных путей обладал Б.Я. И вновь, будто о нём самом мы читаем: «Педагог — прежде всего мыслитель и хороший человек. Педагогика — прежде всего человековедение». «Поставь себя на место ученика» — какой мудрый, прекрасный совет.

Глубочайшей любовью и уважением, адресованными своим ученикам, дышат слова Землянского: «в каждом ученике есть что-то хорошее»; «в каждом заложена творческая активность»; «уметь видеть в студенте художника», «педагог должен знать, что думает ученик, чувствовать тенденцию его мысли»; «всё начинается с сотворчества (учителя и ученика)». А постоянная забота и боль педагога — разбудить в ученике творческую индивидуальность, развивать его самостоятельность. «В работе надо быть злым, даже жестоким, неистовым. В искусстве нельзя быть либералом». А как всего этого добиваться? «Мокрая рубашка после работы, бессонная ночь, не помогает никакое снотворное». О трудностях труда музыканта Землянский повторяет неустанно. «Научить неистовой жажде труда как высшего счастья, доступного человеку». «Педагог не должен знать жалости ни к себе, ни к ученику». «Крепко мучить во время уроков».

Строя свою педагогическую стратегию на прочном фундаменте первичности творческой индивидуальности ученика в её непрекращающемся развороте, Землянский мудро предостерегает от опасности тех ситуаций, когда она вянет и губится педагогом. «Побыстрее — значит, минуя индивидуальность, значит в обход личности». Поэтому он пропагандирует в занятиях метод наведения, обеспечивающий постоянную мыслительную и всякую иную активность ученика, ищущего, а не проглатывающего готовые знания. Саркастически бичует Землянский педагогов, самовлюблённо диктующих ученикам собственные варианты исполнительских решений. «Я делаю это так; я показываю это так. Все — Я». «Многие педагоги впадают в серьёзную ошибку, объявляя единственно возможным такое истолкование, которое на самом деле является лишь одним из возможных». И дальше, чрезвычайно симптоматичное, грозное предупреждение всем нам: «Нетерпимость педагога к иным трактов-

кам свидетельствует о недостатке педагогического дарования». Вот под каким углом зрения следовало бы нам, педагогам рассмотреть наше педагогическое бытие, вот каким озаряющим прожектором осветить его. Пусть каждый из нас тихо и скромно ответит на вопрос: не относятся ли эти слова и к нему? Педагог должен «научиться слушать ученика». *«Не следует оберегать учеников от творческих мук, преподнося им готовое, законченное толкование».* «В процессе постижения сочинения решающим является собственное, личное отношение ученика к произведению. Найдёт ли ученик в произведении что-то родное, близкое, созвучное ему, свою сферу образов в произведении, свой мир, свои чувства? Ведь нужно в чужом проявить собственное «Я» и полнейшую искренность».

Одним из краеугольных камней педагогического творчества Землянского было его умение формировать у молодёжи навыки самостоятельного исполнительского анализа. Целая серия высказываний Б.Я. всесторонне раскрывает данную проблему. Детально прослеживает он все этапы изучения произведения — от первоначального прочтения текста до венчающего этот процесс концертного исполнения. Кстати, Б.Я. опирается на мнение великих педагогов прошлого, всегда считавших, что способности ученика наиболее полно можно определить лишь после публичного выступления.

Говоря о непреложности аналитической — мыслительной и эмоциональной — работы, Землянский в процессе управления ученическим мышлением выделяет особую роль педагогического чутья. *«Чутье в педагогике — свойство существенное. Но оно должно быть не случайным, а интеллектуально обоснованным».* «Педагог должен заразить учеников жадной исследовательской, открывать внутренние законы, логику звуков и формы, обусловившие музыкальное действие». Подобный метод Б.Я. называл музыкально-психологическим исследованием. Хочется, чтобы специально прозвучала идея Б.Я., которую я считаю достойной вылиться в руководящий лозунг, адресованный всем учебным заведениям. Никогда не забуду совета Б.Я., услышанного мною из его уст: *«В конце урока ученик должен играть лучше, чем в начале».* Вот — измеритель педагогической эффективности, вот — аппарат для подсчёта коэффициента полезного действия урока, учителя.

Важнейшей задачей педагогики Землянский вслед за крупнейшими умами музыкального прошлого считал выработку у учеников художественного воображения. И он много внутрен-

них сил отдаёт поискам путей его развития. Приведу одно из массы метких его наблюдений. *«Развивать художественное воображение надо прежде всего с приучения студента к внутренней сосредоточенности, к погружению в свой внутренний мир, к эмоциональной настройке на данное произведение. Художественное воображение есть по существу принятие в свою душу музыкальных образов композитора».* И здесь же Б.Я. повторяет дивные слова Шопена: *«Нет настоящей музыки без скрытого замысла».* Вот именно этому — раскрытию скрытого замысла — терпеливо, настойчиво, вдохновенно учил своих учеников Землянский. Потому он и советует в каждом мгновении музыки, в каждом фрагменте произведения ощущать кусок жизни. Сошлюсь и на личные воспоминания. Б.Я. не раз просил меня заходить к нему в класс послушать его учеников. Да и они сами приходили нередко. И всегда с упоением рассказывали мне, как Б.Я. приучал их в каждом такте пьесы вскрывать развитие цепи музыкальных (психологических, душевных) событий, конкретно улавливать разворачивающийся эмоционально-смысловой процесс в его последовательной звуковой, технологической реализации.

Несомненно, подобная высокая температура уроков Землянского оказалась бы просто нереальной, недостижимой, не будь он убеждён в том, о чём столь красноречиво пишет применительно к психологическим условиям классных занятий. *«Каждый урок — событие».* Это звучит более чем призывно и обязывающе. Здесь не заскучаешь, слушая в классе ученика... Очень важны и соображения Землянского о том, что увеличивающаяся степень одарённости учеников по существу в геометрической прогрессии наращивает требования к педагогу. *«Чем талантливее ученик, тем осторожнее надо учить, чтобы сохранить индивидуальность».* А часто, рассказывает Б.Я., с подлинно талантливым, постоянно ищущим, вечно неудовлетворённым художником просто даже тяжело. Это естественно, т.к. талантливый человек имеет собственный взгляд на всё, и с этим надо считаться. Потому, видимо, такие люди, как Игумнов и Нейгауз, и относились к ученикам как к младшим товарищам, именно как к художникам (пусть и менее пока ещё развитым) — т.е. делали наяву то, о чём так убедительно пишет Землянский. Но никогда не забуду и того, что Б.Я. здорово «давал по носу» ученикам посредственным, претендующим на «сложность» и оригинальничанье.

О многом, океански бескрайнем говорится в материалах Б.Я. Но среди остального ярко

горит мысль о современности исполнительского искусства и педагогической деятельности. Его призыв — *«научиться в прошлом видеть настоящее, услышать в сочинении современное»*. *«Наше время требует новых постижений, новых трактовок, далёких от академических канонов. Настоящее исполнение является всегда открытием»*. Я думаю, каждый из нас, слышавших воспитанников Б.Я. на конкурсе Чайковского, на концертах, сразу же вспомнит их игру и согласится с тем, что в большинстве случаев она и являлась блестящим образцом именно подобного рода искусства.

Землянский неустанно размышлял о «началах и концах» педагогического процесса. *«Индивидуальностей очень много, но нужен «проблемный» исполнитель, способный выразить тип героя времени, обнаружить скрытую в роли гражданскую тенденцию»*. И, наконец, мы слышим финальный и открывающий дверь вперёд аккорд: *«Нельзя мыслить в области музыки, не обладая хотя бы схематичным мышлением в сфере архитектуры, скульптуры, живописи, мозаики, поэзии, прозы, балета и танцев»*. Вновь и вновь возвращается Б.Я. к первородной истине — чем человек богаче внутренне, духовно, эмоционально, интеллектуально, тем скорее из него (при прочих равных условиях) выйдет исполнитель, приковывающий к себе внимание аудитории.

Чтение книги Землянского способно поставить нас перед вопросом о странности, даже правомерности посвящения работы о фортепианной педагогике в очень значительной дозе глубоко психологическим проблемам, духовной основе педагогического труда. Полагаю, что именно подобный ракурс рассмотрения предмета выгодно выделяет материалы Землянского среди многих методических изданий, даёт им почвенность, основательность, устремлённость в будущее. Тем более, что Б.Я. вовсе не останавливается на философско-психологической и этической сторонах проблем, а, опираясь на них, даёт неоценимую панораму практических, профессионально точных решений, достижений высших целей в исполнительском процессе.

Внутренняя атмосфера (я бы даже сказал — стратосфера), питавшая педагогические деяния Землянского и руководившая ими, продолжает гореть и раскрываться в его частных советах — в разделах о технике игры, в стенограммах уроков, в методических записках. И единство слова и дела, горячей мысли и железной творческой воли выступает во всей своей чеканной ясности.

Прочитав эти разделы, остро ощущаешь, какого масштаба аналитиком был Землянский. В занятиях его с учениками каждый звук тончайше осмыслен, прочувствован, услышан, если можно так сказать, психологическим, душевным слухом. Здесь находит своё реальное, необычайно глубинное и проникновенное выражение то, о чём, вероятно, больше всего заботился Б.Я. Основной неписанный девиз его жизни: единство теории и практики. Шаг к выполнению того, чем дышат его теоретические высказывания, — афоризмы. Ведь, если вслушаться, это их коренной лейтмотив. Не только «что», но и «как». И прежде всего на первый план профессиональных дел выдвигается тревога о звуке. Горячая, страстная работа над звуком как основным материалом нашего искусства; над тем, что рождает и осуществляет человеческую интонацию в тембре фортепиано. Именно её-то и ищет Землянский везде. Таков едва ли не главный урок его уроков.

Здесь вновь охватывают воспоминания. До сих пор живёт во мне поразительное звучание фортепиано Землянского, играющего в студенческие годы «Вариации на тему Корелли» Рахманинова. А сколько раз студенты его класса поверяли мне своё тайное (опасное!) убеждение: «ни у кого в консерватории не звучит рояль так, как у Б.Я.». У педагогов фортепианного факультета и сейчас в памяти одухотворённость аккомпанемента Б.Я. студенческому исполнению фортепианных концертов на зачётных вечерах и экзаменах. Приходится только сожалеть о том, что Землянский не занимался в широком масштабе исполнительской деятельностью.

Вчитывайтесь внимательнее в слова Землянского, в упор адресованные ученику. В них сквозит постоянное стремление насытить каждый миг музыки громадным человеческим содержанием, идти от интонации и дыхания человеческого голоса — от речи и пения. Кстати, забегая вперёд, подчеркнём: ведь это одна из исконно русских черт музыкального искусства. А Землянский и в «Уроках» и в анализах Прелюдий Рахманинова, концерта Чайковского прочно опирается на данные особенности отечественной музыки и вновь призывает на редкость злободневно звучащие ныне воспоминания о А. Рубинштейне, заставлявшем всех студентов-инструменталистов ходить в класс пения и своим бессмертным пианистическим примером показавшем миру, что есть в своём пределе пение на фортепиано. Могут возразить — инструментальная певучесть, де, свойственна всем исполнителям. Однако тот, кто любит му-

зыку по-настоящему и кое-что слышит и знает, тот подтвердит редкость подобных пианистических свойств у молодых исполнителей наших дней и особую рельефность проявления таких качеств у наших крупнейших отечественных мастеров. Естественно, что эти навыки самому Землянскому достались по далёкому наследству: от Н. Рубинштейна к Игумнову, от него к Оборину, а оттуда к Б.Я. А ум, самобытный склад музыкальной конституции Землянского помог сфокусировать их во всей полноте, чтобы незамутнёнными и первозданными, как бы из непосредственного природного источника они были переданы следующим поколениям — ученикам Б.Я.

Симптоматично, что многое из сказанного обобщённо в своих теоретических послылках в первом разделе книги разгорается, пожалуй, ещё более ярким светом в «Методических записках». Мы присутствуем при удивительном творческом акте: реализации мысли, возведения её в ранг живого художественного явления, её звуковой материализации. Здесь читатель наглядно учится и ощущает: синтез высокой мысли и творческого действия стимулирует и окрыляет непосредственное восприятие искусства, любого композиторского стиля, своеобразия отдельных сочинений. И опять на первом месте практического анализа музыкальных произведений, на пьедестале — Человек, его душа, его борьба, его сознание, мир больших людских страстей, крупных национальных характеров, образ народов, понимание всякого сочинения как современного нам, представлениям и интересам сегодняшних людей.

Временами может показаться, будто записи уроков Землянского опровергают некоторые положения, которые он ранее утверждал. В частности, они словно показывают педагога диктатором, навязывающим ученику исполнение буквально каждой ноты. Действительно, там нет ни вопросов ему, ни самооценки его исполнения. Нет разговора, диалога. Есть монолог педагога. Но нам очень легко ошибиться в своих скороспелых приговорах, если не учесть существеннейшего: данная запись всего лишь один из фрагментов работы учителя в классе, именно тот, который посвящён процессу анализа произведения самим педагогом. Напоказ. А рядом — сотни других методов (увы, не зафиксированных для нас, для будущего). Кто хоть раз побывал в классе Землянского, тот слишком хорошо это знает. Б.Я. неустанно выковывал в ученике самостоятельный подход к преодолению творческих

препятствий. Глубоко символично его обращение к студенту при работе над «Карнавалом» Шумана: *«Мне очень нравится, что ты все моментально схватываешь, но мне этого мало, я хочу, чтобы ты искал сам, был художником, а не человеком, который привык получать разжёванную пищу»*. В доказательство своих взглядов о свободе исполнителя и бесконечности перспектив его творческих поисков Землянский в «Методических записках» показывает, скажем, множественную вариантность интерпретаций музыки Шопена, сопоставляет различных выдающихся исполнителей его сочинений. Думаю, и образность сравнений Б.Я. способствует развитию фантазии учеников. Нельзя без волнения воспринимать его поэтические высказывания о Первом концерте Чайковского (*«Колокольная Русь встаёт в звучании вступительных аккордов начала первой части»*), о соль-минорной Балладе Шопена (*«Извилины, повороты делают музыку Шопена»*), о «Карнавале» Шумана и другие.

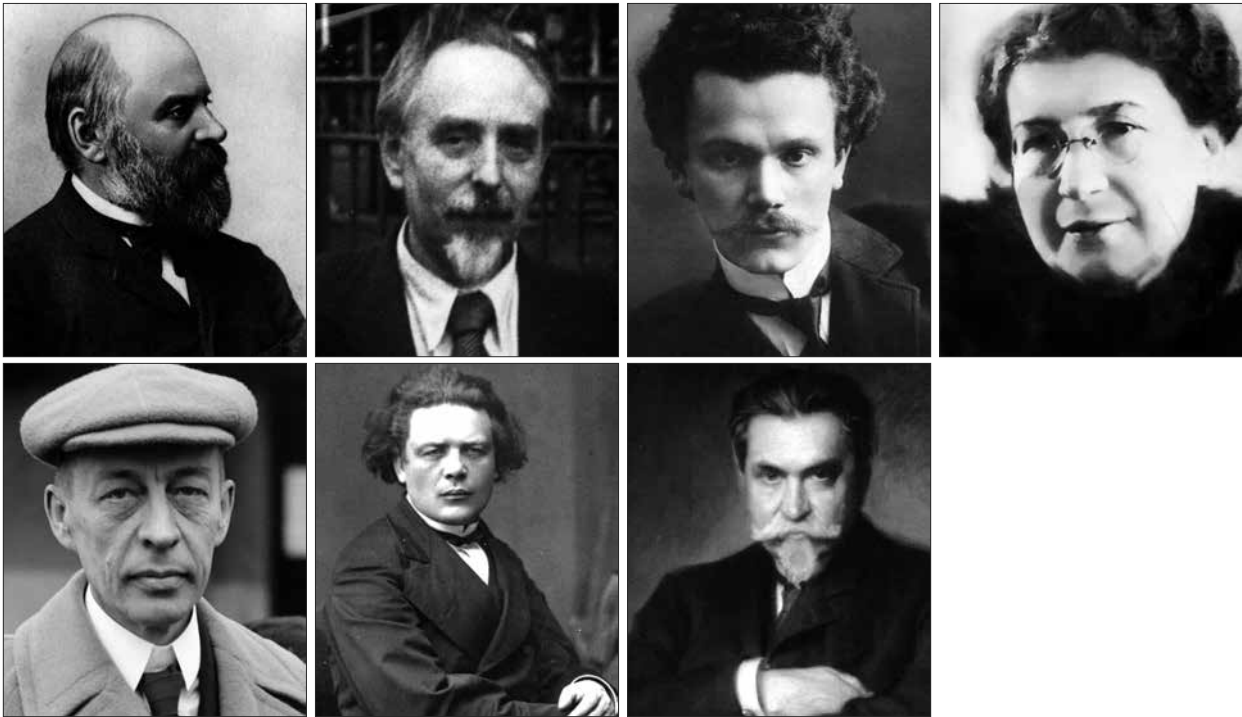
Записи уроков показывают, сколь образно говорил Б.Я., как сразу же за постановкой художественной цели следовали практические рекомендации и совместные с учеником поиски звука, приёма игры. И всё в классе отработывалось до мельчайших деталей. Уроки, посвящённые сочинениям Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Баха, Шопена, покоряют умением Землянского слить воедино содержательные и технические задачи, вскрыть их неразлучное единство, невозможность постичь и осуществить их порознь. И всё это, как говорят математики, возводится в степень, даётся как осмысление великой сущности искусства, музыкального образа, которого нет в природе вне этого единства. Данное положение многим покажется трюизмом, а делаемый нами акцент на нём напрасным. Но, увы, только повидав на своём веку сотни учеников и педагогов, только сам обжёгшись в потугах достичь педагогических результатов, оценишь — как и что творил в указанном направлении Б.Я., поймёшь его талант синтезирования в единовременности «что» и «как», слияния воображения, чувства, мысли и техники. Не секрет, что мы, подавляющая часть армии музыкальных учителей, делаем крен либо в сторону эмоций, «образа» (а порой просто разговоров о нём), либо в сторону узкопрофессиональную. Подобного «разделения труда» Б.Я. не знал. Даже слова о сугубо пианистических материях, о частных моментах озарены обжигающим дыханием бурно живущей музыки. Как интересны

высказывания о смысле трели, о роли и возможностях педализации, о бесконечно разнообразных приёмах звукоизвлечения и способах овладения двигательной техникой и т.д. Подобных жемчужин по страницам уроков и методических записок рассыпано неисчислимо множество. И что ещё, как мне кажется, очень дорого: схвачен тон высказываний. Никакого диктата, безбрежное поле для собственных раздумий, решений; всё мягко, доверительно — и всё убеждает и ведёт за собой правдой, радостью прозрения. И ещё, думаю, чем заразил Б.Я. окружающих — полной внутренней преданностью задаче. Уж кто-кто, а он-то, несомненно, был первым в ряду исполняющих его требование к учителю жить в вечном педагогическом совершенствовании. Даже внешний стиль жизни Б.Я. олицетворял его педагогический идеал. Ещё раз вспомню зимние каникулы, не раз проведённые мною с ним в Рузе. Но «проведённости-то» и не было: Б.Я. неизменно, спустя 3–4 дня после начала отдыха, прерывал его и ехал в Москву. «Надо позаниматься с N., ведь у него прослушивание (экзамен)». Он знал бездну педагогов музыкальных школ и училищ и постоянно слушал их учеников, давал консультации. Педагоги бегали к нему за советом (и не только музыкальным). Если кто-то болен — Землянский мчался на подмогу; если кому-то плохо — он рядом. Как он всё успевал, откуда брались у него силы — загадка. Но это ведь было. Представляется, будто и во внешнем облике Б.Я. соединялись подобные тенденции: предельная сдержанность (отрешённость от самого себя) и внутренняя неистовость — в отношении к людям, к делу. Между прочим, эту глубочайшую серьёзность и профессиональную ответственность я заметил в давным-давно ушедшие годы, когда ряд лет мы учились вместе в консерватории. Облик Землянского-студента выделялся на факультете, предвещая будущего Б.Я. — священнослужителя Искусства. И многими чертами он стал именно русским художником, вечно терзающимся нравственными сомнениями, поисками правды, истины, поисками горячими, неистовыми, твёрдой верой в добро — и моментами полными неверием и разочарованием. А наряду с решительной твёрдостью взглядов и деспотической энергией мелодия души его пела удивительно проникновенную и скромную в красоте своей лирическую песню... От Б.Я. всегда исходили те же импульсы духа, которыми всегда питалась отечественная интеллигенция. Священные устои отечественной культуры — почва, его взрастившая, и фундамент

его жизнедеятельности. Кто знает, быть может, он больше многих из нас имел право на звание искреннего, правдивого человека и музыканта. Мне иногда думается, что и фамилия-то у этого человека была символической, адекватной содержанию его личности: Землянский — от земли, т.е. от корня, «соли», от истины идущий. И не потому ли хочется перед началом этой книги написать «осторожно: правда!».

Странно немного — всегда казалось, будто Землянский тихий (внешне) практик, весь в уроках, учениках, молчалив, углублён в действие. А эта книга доказывает, что он и человек, устремлённо желающий все пронзить своей мыслью, все возвысить до широчайших горизонтов философского отношения к искусству, к своей профессии. Убедительность стратегии размышления и действия Землянского, далее, заключается и в том, что он по многу раз возвращается к тем же думам, но варьируя их изложение, он словно ищет лучшей формулировки, «фразировки», все более ясной, отточенной формы их выражения. А я, читатель, постоянно глубже вникаю в их суть. И при всем несомненном теоретическом значении труда Землянского он прежде всего не научное исследование, не трактат, а руководство к действию. Все слова там обретают особую выпуклость и власть над нами, когда мы знаем, какого масштаба педагогу они принадлежат, какой ценности дел его они послужили основой, источником вдохновения. Книга Землянского, уверен, станет широкоформатной энциклопедией педагогической мудрости, желанной педагогической поэмой.

...Нам очень не хватает этого человека. Если б он был жив и если б мы были окружены подобными ему, немало эрзац-музыкантов, «эрзац-человеков», немало неправды и неорганичности, возможно, ушло бы из нашей музыкальной жизни, из педагогического быта. Для нас, его друзей, его почитателей, образ Б.Я. Землянского, выдающегося музыканта — целый мир, населённый богатством воспоминаний, событий, идей. Этот образ свят и вечен. Редчайший человеческий талант Землянского, феноменальная отзывчивость его сердца — дар, полностью отданный им в распоряжение людей. Для многих будущих поколений — это ориентир, тот источник света, который будет каждому освещать его жизнь и сиять до тех пор, пока они не перестанут различать тьму и огонь, пока на земле останутся люди, понимающие, что такое человечность и подлинное искусство. А это будет всегда! ■



РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА ИЛИ ШКОЛЫ?



Ставить вопрос, вынесенный в заголовок, заставляют, прежде всего, постоянные, на наш взгляд, неудачи в определении неповторимой сущности и основных отличительных черт отечественной фортепианно-исполнительской школы («русской», «советской», «российской»), рассматриваемой как единое художественное целое и как явление принципиально отличное от пианистических школ других стран.

Когда один из видных советских теоретиков и историков фортепианного искусства Д. А. Рабинович противопоставляет «„рейнекевскому“ академизму» «русский пианизм» в лице братьев Рубинштейнов, М. А. Балакирева, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, то у автора этих строк сразу возникает вопрос: как можно объединять в одно целое перечисленных музыковедом исполнителей, исповедовавших достаточно разные (а подчас противоположные) творческие подходы? Такое же недоумение вызывают и попытки представить советский пианизм (или даже московскую школу советского периода) преимущественно как целостное стилевое образование, единую систему исполнительских выразительных средств.

... Вопрос о единой русской школе не возник в России до социалистической революции в октябре 1917 года. Было множество выдающихся русских пианистов, обладавших различными творческими индивидуальностями и имевших в своём арсенале различные репертуарные предпочтения и излюбленные каждым средства выразительности. А. Г. Рубинштейн поражал, в частности, титанизмом и масштабностью игры, В. Л. Сапельников, наоборот, — потрясающей лёгкостью и деликатностью, С. И. Танеев имел своё артистическое лицо, весьма отличное от лица В. И. Сафонова, А. Н. Есипова славила одним, В. В. Тиманова — другим и т. д. Об индивидуальных школах замечательных мастеров писал в самом конце XIX века известный московский пианист и методист М. Н. Курбатов: «Школу создаёт выдающийся музыкальный деятель. Богато одарённый от природы, искренне преданный искусству, он на технику смотрит как на средство для выражения художественных идей; ищет её для себя наполовину бессознательно и находит благодаря талантливости сравнительно легко...».

Начавшееся примерно с 1930-х годов провозглашение прежде всего «идейной общности» русской и вместе в ней советской пианистической школы (равно как и её «передового и про-

грессивного характера») отвечало идеологическим установкам партийно-государственного аппарата СССР, обусловленным противоборством социалистической и капиталистической систем, особенно острым в десятилетия до и после Второй мировой войны. Продемонстрировать, как тогда постоянно писали, «неразрывное единство» советской музыкально-исполнительской школы, её «монолитность», «сплочённость» её представителей перед лицом «загнивающего и умирающего» Запада было своего рода идеологическим заказом. «Определяющими качествами советского исполнительского стиля с 30-х годов стали считаться — пишет современный исследователь В. А. Шекалов, — масштабность, широта, оптимизм, энергия, демократизм, здоровая виртуозность в сочетании со здоровой содержательностью... Изысканность, утончённость, аристократизм — категории подозрительные, скорее негативные».

Такого рода единство и акцентировалось в те времена историками и теоретиками пианизма, хотя столь тенденционные взгляды далеко не всегда разделялись тогда крупнейшими отечественными исполнителями и пианистами-педагогами¹.

Если в какой-либо научной работе тех лет это единство не декларировалось и не подтверждалось (и, не дай бог, оспаривалось и фактически опровергалось), то она подвергалась жёсткой критике. Такой критике подверглась защищённая в 1948 году в Институте психологии кандидатская диссертация А. В. Вицинского, в которой автор объективно показал, основываясь на документальных свидетельствах, весьма разные, нередко в корне отличающиеся друг от друга (а подчас противоречащие официально принятым) подходы 10 крупнейших советских пианистов к методам работы над музыкальным произведением. За это диссертант на теоретической конференции фортепианного факультета Московской консерватории был абсурдно обвинён в том, что у него «имеют место серьёзные ошибки объективистского порядка», — обвинён на конференции, приуроченной, кстати говоря, к трёхлетней годовщине Постановления ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 года «Об опере „Великая дружба“ Мурадели».

¹ Показательно следующее свидетельство известной в 1950–1980-е годы пианистки Л. А. Сосиной. Ещё до войны, обучаясь в аспирантуре Московской консерватории, она получила задание от своего научного руководителя Г. М. Когана писать диссертацию на тему «Советский исполнительский стиль». Будучи хорошо знакома с Э. Г. Гилельсом ещё по классу Б. М. Рейнгольда в Одесской консерватории, Сосина пришла к нему за советом. «А я не знаю, что такое советский исполнительский стиль!», — воскликнул знаменитый уже тогда советский пианист. — Можно играть хорошо или плохо — и у нас, и в Америке, и в любой другой стране». Сосиной в дальнейшем удалось уклониться от написания диссертации.

На волнах конфронтационных настроений по отношению к Западу А. А. Альшванг отмечал в конце 1930-х годов: «Советские артисты отличаются организованностью труда, чёткостью технического аппарата, точностью виртуозных движений, полным изгнанием всего туманного, неопределенного, — того, что на международной (читай: „зарубежной“, „буржуазной“ — А. М.) бирже музыкантов котировается под именем „поэтичности“. Эта псевдопоэтичность совершенно чужда советским исполнителям». В начале 1950-х годов один из известных советских методистов — Г. П. Прокофьев писал даже о «мировоззренческой» педализации, за что был несмотря ни на что раскритикован одним из профессоров фортепианного класса Московской консерватории — В. В. Нечаевым...

Значительно позже Л. А. Баренбойм, не снимая ответственности и с себя, преподававшего в 1930-е годы в Московской, а позднее в Ленинградской консерваториях, отмечал некоторые «серьёзные ошибки» в трудах ведущих советских историков пианизма, «написанных в период, ныне именуемый годами культа личности» [конец 1920-х–1950-е годы], констатируя в работах той поры догматизм в постановке ряда методических вопросов, узкие и упрощённые трактовки ряда важных проблем отечественного исполнительского стиля, элементы схематизма и односторонности в их решении и указывая, что «отголоски этих упрощений иной раз слышны и сегодня».

Итак, начиная с довоенного времени, акцент научных руководителей и исследователей был скорее на выявлении общего в отечественном пианизме или на изолированном изучении отдельных школ, но не на их сравнительном анализе и уяснении творческих различий и подчас даже противостояний.

Основные обобщённо-содержательные и конкретно-исполнительские критерии русской и советской фортепианной школы как некоего единства, бывшие столь неоспоримыми в 1930–1970-е годы, — «правдивость», «искренность исполнения», «пение на рояле», «строгое следование авторскому нотному тексту», «пианистическое совершенство игры», «подчинение техники содержанию» и т. д. — позднее, при более детальном и свободном обсуждении оказались в разных отношениях не столь убедительными и безоговорочными с точки зрения определения её уникального своеобразия, внутренней монолитной однородности и её кардинальных отличий от зарубежных школ.

Некоторые из перечисленных критериев, по нашему мнению, слишком размыты, неопределённые и субъективны («правдивость» у каждого артиста своя и, разумеется, разная; «искренность выражения» приводит всякого к собственным, часто различным результатам); другие («кантабельность манеры», «подчинённое значение техники») неспецифичны, то есть могут быть с успехом отнесены не только к представителям русской, советской, но и других национальных школ, да и в рамках всех этих школ, например, «пели за роялем» по-разному; третьи («точность воспроизведения текста», «выполнение указаний автора») не были в равной мере едиными для всех представителей отечественной (равно, как и любой зарубежной) пианистической школы (так, к примеру, взгляды Гольденвейзера отличались от воззрений на сей счёт Фейнберга, Софроницкого, Юдиной).

Показательны в этом плане и резкая критика ряда сторон пианистического и педагогического искусства друг друга внутри советской школы, — например, в области общих методических подходов к ученику (острые критические замечания Н. И. Голубовской о способах преподавания Гольденвейзера, Нейгауза, Игумнова) или в конкретной сфере педализации (споры Игумнова и Нейгауза с Гольденвейзером). Примечательны здесь также, в частности, неприятие некоторых редакций своих коллег, как и фиаско, которое потерпела казалось бы столь соблазнительная идея коллективных — демонстрирующих «непоколебимое единство школы» — исполнительских редакций. Справедливо по схожему поводу писал Д. Д. Благой в связи с редакцией А. Б. Гольденвейзера 32 фортепианных сонат Бетховена: «Можно быть, например, совершенно уверенным, что комментарии таких музыкантов, как Игумнов, Фейнберг или Нейгауз, по содержанию, форме, самому духу своему были бы совсем иными, чем комментарии Гольденвейзера».

Остановимся, прежде всего, на одном многократно провозглашённом и, пожалуй, самом повторяемом признаке русской (советской) пианистической школы — певучести, напевности, кантабельности манеры игры на фортепиано. Несомненно, этой манерой владели — в большей или меньшей степени — представители отечественной пианистической традиции. Но также несомненно, что певучей манерой исполнения владели (и более того — исповедовали её) деятели зарубежного исполнительского инструментального искусства, причём не только в исполнении на рояле, но и на его предше-

ственников — клавесине и особенно клавикорде! Так, ещё И. С. Бах, как известно, в 1723 году в предисловии к своим «Инвенциям» сформулировал как основную задачу «главным образом приобрести манеру игры *cantabile*». Вообще, авторы практически всех инструментальных трактатов XVII–XVIII веков указывали на то, что идеалом в игре на любом инструменте является человеческий голос, которому следует всячески подражать. К. Ф. Э. Бах в своём клавирном руководстве (1752) советовал «не упускать возможности послушать искусных певцов, так как от них научишься мысленно петь [исполняемое на клавире]». С аналогичным призывом обращались к своим ученикам Шопен и Лист — несравненные мастера фортепианного *bel canto*. Замечательным искусством певучей игры обладал Л. ван Бетховен, который, как отмечали современники, «поистине пел на своём инструменте». Приверженцами вокальной выразительности в фортепианной игре были и Л. Адан и его ученик Ф. Калькбреннер. Последний писал в 1830 году в своей «Метод»: «Вы, стремящиеся стать великими инструменталистами, подражайте хорошим певцам!».

Известный соперник Листа — Сигизмунд Тальберг в 1830 году издал сборник транскрипций «Искусство пения в применении к фортепиано», в предисловии к которому дал рекомендации по достижению певучей манеры в игре на рояле, а также сообщил о том, что «обучался пению в течение пяти лет под руководством одного из самых знаменитых профессоров итальянской школы» и посоветовал «лицам, серьёзно занимающимся на фортепиано, учиться прекрасному искусству пения, изучать его и хорошо его себе усвоить». (Здесь нельзя не вспомнить и признания А. Г. Рубинштейна: «Я всегда старался подражать пению Рубини. Он был моим учителем»).

Учитель Ганса фон Бюлова и Клары Шуман — Фридрих Вик, сам обучавшийся пению и преподававший не только фортепиано, но и вокал, написал книгу «Фортепиано и пение» (1853), в которой неоднократно повторял, что «пение — основа красивой игры на фортепиано, и чем больше звуки рояля похожи на голос, на пение, тем они прекраснее». Иных своих воспитанников Вик учил и фортепианной игре и вокальному искусству! (Вновь нельзя не упомянуть попутно, что А. Г. Рубинштейн, потративший, по собственным словам, «много труда, чтобы добиться пения на рояле», обязывал всех учащихся-пианистов Петербургской консерва-

тории петь в хоре, а студентов своего класса — «петь на уроке романсы Шумана и Алябьева».)

Уже из этого краткого исторического экскурса видно, что приверженность певучей манере игры на фортепиано (и его предшественниках) была характерна далеко не только для российских пианистов. Ради большей полноты рассмотрения можно привести аналогичные высказывания зарубежных музыкантов уже XX века. Эдвин Фишер, к примеру, писал: «Любая музыка берёт своё начало в пении; поэтому и для инструменталиста образцом всегда должны служить выразительные возможности красивого, проникновенного голоса». Артур Шнабель указывал: «Знаю, что существует школа, отрицающая применение *legato* на фортепиано; школа эта (имеются в виду, судя по всему, взгляды Ф. Бузони. — А. М.) относит фортепиано к ударным инструментам. Но фортепианная литература лучше всего опровергает подобное «научное» утверждение». Об искусстве Альфреда Корто современный нам критик пишет: «В его лучших работах, зафиксированных в записи и ныне выпущенных в виде роскошного 40-дискового альбома EMI, мы снова слышим эту длинную, бесконечно тонко нюансированную линию (великое искусство пения на рояле), это феноменальное *cantabile*...».

Перечень такого рода высказываний видных представителей иностранных фортепианных школ и наблюдений об их пианизме можно легко продолжить. Например, К. Микули настаивал на совершенном *legato* при обучении своих учеников, а для Л. Годовского *legato* оставалось основным видом туше в течение всей жизни.

Таким образом, напевность игры на фортепиано не может рассматриваться как специфическая, исключительная, показательная особенность именно русской пианистической школы. Эта особенность исполнения на инструменте присуща также многим другим зарубежным школам и артистам.

К тому же «пение на рояле» и, как следствие, преимущественно легатная манера игры на инструменте не были одинаково приоритетны для всех выдающихся русских и советских пианистов. К примеру, Н. Г. Рубинштейн, как отмечал его ученик Эмиль фон Зауэр, нередко «применял и *non legato* — *portamento* — или полустаккато», а М. А. Балакирев в поздний период жизни, по воспоминаниям современников, «избегал «кантиленных лиг» и пользовался при почти беспедальной игре «стаккатным легато», подчёркивая «костлявость» фортепиано и выстукивая «скелет» шопеновской музыки». Ин-

тересна мысль А. Д. Алексеева в связи с «почти тенденциозно антисалонной трактовкой Шопена» русским музыкантом: «... Отсутствие «вилочек» — «наплывов» и «отливов», замена «кантиленных лиг» «стаккатным легато», которые были так необычны в балакиревской интерпретации Шопена, несколько сближают её с игрой другого непримиримого врага салонности — Бузони». Среди индивидуальных признаков пианизма М. В. Юдиной, по свидетельству ученицы, «нет привычной напевности звучания, романтической кантилены, округлости фразы».

Некоторых крупнейших отечественных пианистов советского времени раздражала назойливая методическая «трескотня» по поводу исключительной важности «пения на рояле». В. В. Софроницкий, как отмечал его современник, услышав по радио в музыкально-образовательной передаче расхожий и набивший оскомину трафарет о том, что «такой-то пианист владеет самым главным качеством — умением «петь на фортепиано», тотчас же раздражённо выдернул шнур» и разразился гневной тирадой: «Какая пошлость! Что значит «петь на фортепиано»? Словесный штамп! Вообще, конечно, человеческий голос — самый совершенный инструмент, лучше которого нет. О нем нужно помнить всегда. Но пение — это самостоятельное искусство, со своими сложившимися канонами и приёмами. И если стараться «петь на фортепиано», неизбежно подражание, пусть невольное, этим канонам, а это ужасно. Это дилетантизм, примитив. Нет ничего хуже итальянских теноров и сопрано на рояле. Рояль должен звучать, ну, наконец, говорить, а петь нужно уметь в Большом театре!».

Э. Г. Гилельс, услышав на каком-то собрании в очередной раз «заклинание», что, исполняя фортепианные произведения русских композиторов, особенно Чайковского и Рахманинова, необходимо «петь на инструменте», невольно воскликнул: «А что, исполняя Гайдна, не надо „петь на рояле“?». И. Р. Клячко предостерегал некоторых своих учеников от односторонней ориентации их пианизма на постоянно навязываемую манеру игры legato и legatissimo в ущерб различным разновидностям штриха staccato.

О достаточно широкой распространенности «идеи вокальности» и легатности в фортепианном искусстве разных стран следующим образом писал Г. М. Цыпин: «Позиции некоторых выдающихся музыкантов (в частности, Ф. Бузони), основанные на чётко выраженном приоритете игры non legato и отражающие их скептическое отношение к «пению на фортепиано» — эти по-

зиции резко расходятся со взглядами и установками большинства известных пианистов, — как российских, так и зарубежных». При этом исследователь подчеркнул приверженность «русской фортепианно-исполнительской школы» «кантильным, «певческим» возможностям фортепиано».

Более определённо и жёстко рассуждал по этому и другим поводам М. А. Смирнов. Его статья «К вопросу о национальном исполнительском стиле», опубликованная ещё в 1977 году, прошла практически незамеченной и оказалась совершенно невостребованной — возможно, не в последнюю очередь, по причине чрезвычайной живучести (вплоть до наших дней!) сложившихся ранее стереотипов.

Исследователь сначала приводит в статье высказывание Г. М. Когана, в котором раскрываются главные черты искусства русских и советских музыкантов-исполнителей: «Идейная содержательность, «певучая» задушевность, правдивость, простота, стремление к реалистической передаче авторского замысла — таковы животворные художественные идеалы, взрастившие великих русских артистов прошедших времён». Затем Смирнов так комментирует их: «Прекрасные и очень верные слова, но только не слишком ли общие, до такой степени, что могут относиться к лучшим представителям и западного искусства? Национальное, особенное здесь начинает теряться». (Эти же когановские мысли современный нам исследователь С. В. Грохотов прокомментировал сходным образом: «Разумеется, перечисленные [Коганом] качества без труда могут быть обнаружены в творчестве выдающихся пианистов самых разных национальных школ».)

Продолжая полемизировать с Коганом и комментируя его утверждение о том, что в противовес инструментальной трактовке рояля «русская пианистическая школа всегда отстаивала вокальную», Смирнов весьма определённо отмечает: «Не до конца верится и в то, что водораздел между отечественной и западноевропейской традициями пианизма проходит там, где противопоставляются инструментальная и вокальная трактовки фортепиано... Неужели Шопен и Шуман, Лист и Брамс, а раньше Бетховен, Моцарт и другие выдающиеся интерпретаторы не тяготели к одухотворённости «человеческого» пения на фортепиано, а довольствовались лишь инструментальным пониманием рояля?.. Может быть дело не в наличии или отсутствии вокальности либо инструментальности, а в особых формах их использования? Во всяком слу-

чае, в роли сугубо национальных атрибутов они вряд ли в подобном виде „прозвучат”».

Не менее критично — как к ошибке советских теоретиков фортепианного искусства в 1940–1950-е годы — относился к бытовавшим тогда (и позже) взглядам по этой проблеме Л. А. Баренбойм в конце своей жизни. «Неверным, — писал он, — было утверждение, встречавшееся в ряде работ, будто в отличие от зарубежных фортепианных школ (выделено Баренбоймом — А. М.) именно русскому пианизму присуща певучесть. Стремление «петь на фортепиано» было характерно и для многих западноевропейских пианистических направлений. За примерами из истории (не говоря уже о современности) далеко ходить не надо... В достаточной степени догматичной была и постановка вопроса о широкой распевности, как самом важном средстве фортепианного исполнения. Пришло время признать: в минувшие годы мы нередко узко трактовали замечательные слова Чернышевского о том, что «высочайшая похвала артисту, когда в звуках его инструмента слышится человеческий голос». Да, человеческий голос! Но разве голос этот только поёт? Конечно, нет. Он говорит, хохочет и плачет... И все это (и не только это, но и многое другое, уже не связанное с голосом, — гул толпы, движение людей, гром и молния и т.д.) может быть отражено и передано в инструментальной музыке, в том числе и в фортепианной... Кстати говоря, в русском пианизме вокально-речевая декламация играла не меньшую роль, чем широкая распевность».

Нелишним к отмеченному, думается, добавить, что Н. П. Корыхалова, посвящая проблеме пения на рояле целый раздел в своей книге по методике фортепианного обучения, не связывает отмеченную манеру игры исключительно с русской пианистической традицией. И это тоже показательно.

Таким образом, мы остановились более подробно лишь на одной будто бы чисто русской черте отечественного пианизма, которая таковой не является, будучи многонациональной; да и внутри русской традиции она проявляется по-разному, не образуя жёсткого единства. Точно так же обстоят дела и в отношении других, якобы присущих только русской школе черт стиля, отмечавшихся в середине XX века рядом советских историков и теоретиков фортепианного искусства.

В этой связи целесообразно обратиться к некоторым аргументам М. А. Смирнова и по другим аспектам рассматриваемой проблемы. Ка-

саясь одного из положений работы Когана о национальной своеобразности Рахманинова-пианиста, Смирнов пишет: «Думается, что называть, например, технику служанкой художественного образа ещё не значит выделить нечто специфически-национальное. Да, как указывает Коган, и у Рахманинова «техника умирает в образе — в отличие от многих даже выдающихся западноевропейских пианистов, у которых нередко образ умирает в технике». Но хочется спросить: что же это за выдающиеся артисты, не видящие ничего, кроме техники, и безжалостно умертвляющие живой дух искусства? Вероятно, автор имеет в виду различия не национальных школ, а просто хороших и плохих, истинных и ремесленных музыкантов».

Приводя наблюдение А. Д. Алексева, усматривавшего проявления национального склада игры Рахманинова в её могуществе, грандиозности и глубине творимых концепций, властности, во всеподчиняющем ритме, мощи и певучести тона, М. А. Смирнов замечает: «Но кажется маловероятным, чтобы все указанные свойства (или подавляющая их часть) не встречались у многих замечательных музыкантов различных стран».

Точно так же М. А. Смирнову представляется чрезмерно расширительной трактовка художественных традиций крупнейших русских артистов XIX столетия, заключающихся, по словам А. Д. Алексева, в «их серьёзном подходе к искусству, вдумчивом отношении к замыслу композитора, отсутствии всякого стремления к виртуозности как самоцели». «Вновь думается, — указывает Смирнов, — что и в данном случае за специфически-национальное принимаются признаки всякого талантливого исполнения, а особенное остаётся в стороне».

Наконец, касаясь статьи А. А. Николаева «Основы советской пианистической школы», где автор формулирует выводы о тех особенностях, которые объединяют советских пианистов-педагогов, М. А. Смирнов делает следующее заключение: «И здесь понимание русского советского стиля как явления национального, многонационального, фактически снимается». Сетует М. А. Смирнов и на то, что в двухтомном труде Л. А. Баренбойма об Антоне Рубинштейне, «при весьма многостороннем охвате артистического портрета пианиста о национальном своеобразии его игры не сказано почти вовсе».

Такого рода критический подход можно было бы распространить и на другие сходные исследовательские позиции. Так, Е. К. Кулова в своё время неоднократно отмечала как отли-

чительную традицию московской пианистической школы наличие среди педагогов фортепианного факультета Московской консерватории музыкантов, сочетающих исполнительскую и композиторскую деятельность. Но, разумеется, традиции такого рода можно проследить в истории учебных заведений многих других городов и стран.

Нельзя не подчеркнуть, что М. А. Смирнов не ограничивался только критикой позиций своих старших коллег и учителей. Он предложил собственное направление в решении данной проблемы², исходящее из предпосылки, что «русский пианистический стиль надо выводить из внутреннего своеобразия отечественной музыки». Своимобразие же это исследователь видел «в претворении двух психологических тенденций — бунтарском, противленческом начале в сочетании с началом лирическим, полным глубочайшей человечности». Поясняя, он писал: «Парадоксально сплелись в натуре русского художника противоположные свойства: восторженность порывов, отчаянность взлётов и, вместе с тем, горькое сознание их бесплодности... ощущение счастья и глубочайшее страдание». Упомянутые «слагаемые национального психологического комплекса — и есть зерно исполнительского стиля нации», — утверждал Смирнов. Но здесь сразу же возникают вопросы: насколько едина по характеру вся русская музыка, образность которой должна посредством пианиста русской школы как бы накладываться, по мнению исследователя, на любое исполняемое этим пианистом произведение, и насколько корректно накладывать, к примеру, образные «комплексы» и «стремления» музыки Рахманинова (они очень разные, и могут пониматься очень по-разному), на сочинения, например, Моцарта или Дебюсси, Шопена или Скрябина? Кстати сказать, когда Рахманинов играл Скрябина, немало современников, как известно, не приняло его прочтение, точно так же как ряд музыкантов не принимает и рахманиновской интерпретации шопеновской музыки...

Предложенное учёным новое направление анализа национальных фортепианных (и шире — любых других инструментальных) исполнительских школ оказалось, на наш взгляд, недостаточно ясным и не нашедшим пока продолжения и распространения. Ни один из извест-

ных нам учёных более позднего времени не использовал такого рода разработки Смирнова.

Необычайную сложность (если, вообще, разрешимость) вопроса чувствовал, судя по всему, сам исследователь, высказавший тут же в статье целый «рой сомнений» по поводу собственных идей, в частности, противоречащую его же концепции мысль о «различных (а во многом противоположных) эстетических позициях и контрастности пианистических «голосов» Рахманинова и Скрябина». Действительно, соединить в единое целое «эмоциональный максимализм» Рубинштейна и Рахманинова, «мучительную рефлексивность» Скрябина и «воинствующую эпичность» пианизма Прокофьева (определения М. А. Смирнова) — задача едва ли разрешимая... Неслучайно в заключении статьи автор указывает: «Мы сочли важным лишь обозначить предмет будущего анализа³».

Критику отмечавшихся ранее схематичных и упрощённых представлений о единой советской пианистической школе продолжил в 1988 году Е. Я. Либерман, рассматривая проблему отношения исполнителя к авторскому нотному тексту. В своей книге он весьма подробно и аргументировано показал ограниченность «теории «точного» воспроизведения текста», которая навязывалась всё послевоенное время методистами тех лет (чаще всего Либерман называет имя А. А. Николаева) в качестве неотъемлемой черты единого советского исполнительского стиля, хотя на самом деле, как показывает автор книги на многочисленных конкретных примерах из практики выдающихся отечественных пианистов — Нейгауза, Юдиной, Софроницкого, Рихтера, Гилельса, а также Рахманинова и Горовица, — все они творчески и по-разному решали такого рода вопросы. Вообще Либерман справедливо отмечал «упрощённые эстетические установки» некоторых теоретиков пианизма послевоенного времени, их «борьбу с мнимым исполнительским субъективизмом» и «отрыв от музыкальной действительности». ■

Александр МЕРКУЛОВ

Продолжение — в следующем номере.

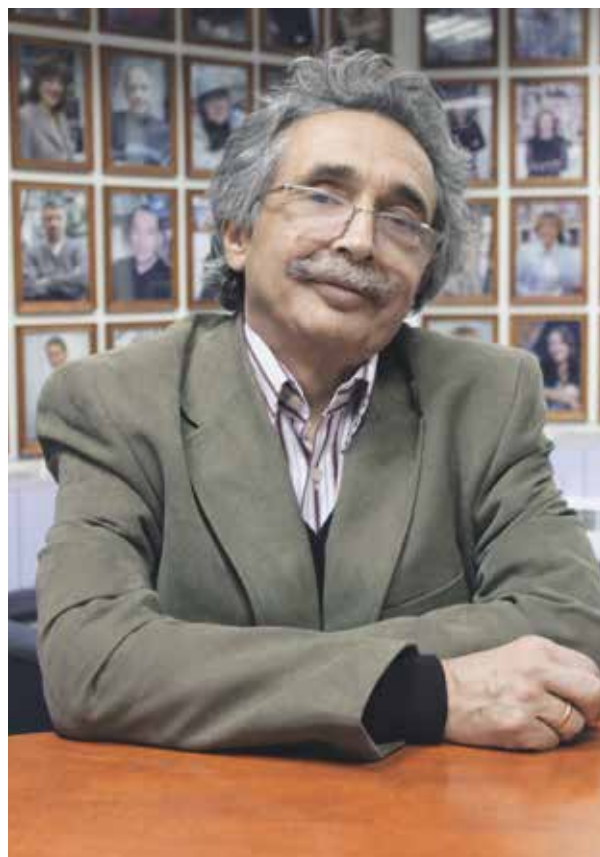
² К этому М. А. Смирнова подталкивал не только неуёмный исследовательский темперамент, но и официальное положение проректора МГК по научной работе, что в известной степени обязывало его не просто раскритиковать устаревшие представления о русской фортепиано-исполнительской школе (принадлежавшие во многом, кстати сказать, его предшественнику на этом посту А. А. Николаеву), но и предложить некую новую, позитивную, более современную и убедительную научную концепцию.

³ Несколькими годами позже исследователь использовал упомянутую статью в небольшом разделе своей книги — см.: Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия. М., 1983. В работе 1983 года сущность русской музыки (а, следовательно, и природу национального исполнительского стиля) определяют уже не две, а три группы внутренних образно-психологических стремлений: (1) «жажда борьбы, преодоления, дерзаний и свершений»; (2) «стремление к покою, любви, нежности, к уходу в одиночество, воспоминания (отсюда — печаль, грусть)»; (3) «стремления к проявлению радости, экстатического восторга, торжества освобождения».

«СОБЕРЁМ ВСЕХ ВМЕСТЕ»

82

Председатель Петербургского Объединения фортепианных дуэтов Игорь ТАЙМАНОВ рассказывает о важнейших событиях 2014 года в области дуэтного исполнительства.



Для дуэтного сообщества Санкт-Петербурга самыми важными событиями первой половины года стали фестиваль памяти Любви Брук в Израиле, IX фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты» в Малом зале Петербургской консерватории и XIX конкурс фортепианных дуэтов «Брат и сестра», проходивший в Союзе композиторов Санкт-Петербурга.

Фестиваль фортепианных дуэтов памяти Любви Брук в Израиле устраивает Леонид Спивак — выпускник Ленинградской консерватории, ученик М. Я. Хальфина, уехавший в Израиль в 90-х годах. Он на протяжении трёх лет играл дуэты с моей матерью, Любовью Брук, в тот краткий промежуток, когда она уже перестала играть с моим отцом [Марком Таймановым — прим. ред.] и ещё не начала играть со мной. Теперь Леонид Спивак — крупный продюсер, организатор множества фестивалей в Израиле. В память о Любви Брук он организовал дуэтный фестиваль, который проходит в Израиле уже третий раз, причём первые два раза в нём участвовали только израильские музыканты, а в этот раз он решил пригласить фортепианные дуэты из Петербурга. Поехали мы с Натальей Карасёвой (с которой я играю последние несколько лет) и Юлиа Юрченко с Ольгой Ермаковой.

Это был фестиваль, который проходил в течение 6 дней в пяти городах Израиля: Нетании, Эйлате, Беер-Шеве, Рамат-Гане, Ариэле. Мы с Наташей играли Сонату Баха d-moll для органа в обработке для двух фортепиано Бабина и Концертино Шостаковича, из четырёхручных — Сюиту «Долли» Форе, части из «Сувениров» Барбера и пьесы из «Костюмированного бала» Рубинштейна. Юрченко с Ермаковой играли на двух роялях «Вальс» Равеля и Первую сюиту Рахманинова, в четыре руки — Вторую сюиту Аренского (существует и такая авторская версия) и переложение номеров из «Щелкунчика». Израильский дуэт Ювал Адмони и Тами Каназава играли только двухрояльные пьесы: авторскую транскрипцию «Прелюдов» Листа (у них, кстати, есть диск с обработками симфонических поэм Листа), «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина в авторском переложении для двух фортепиано и «Испанскую рапсодию» Равеля. Фестиваль проходил не в самых крупных городах страны в залах музыкальных школ (которые, кстати, могут соперничать со многими нашими концертными залами), один концерт состоялся в оперном театре. Всюду были переполнены залы — свидетельство огромного интереса публики к жанру.

Девятый фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты» был озаглавлен «Дуэты Средиземноморья». Мне захотелось в этот раз двинуться на юг, поскольку ранее были уже охвачены основные «дуэтные территории» — Франция, Австрия. В первую очередь, интересовала Италия, поскольку итальянская фортепианная музыка XIX века (не только дуэтная, но и сольная) для нас — terra incognita. К итальянской музыке добавились Испания и Израиль, и получился фестиваль, посвящённый музыке трёх крупнейших средиземноморских стран. Что мы знали из дуэтной музыки Италии? Бузониевские обработки баховских произведений, его увертюру к «Волшебной флейте» Моцарта; если говорить о Верди–Листе, то транскрипцию «Риголетто» в готлибовской обработке для двух фортепиано. Ну, и Клементи, конечно, которого стали играть в последнее время и в четырёхручных, и в двухручальных дуэтах. Прежде всего, я имею в виду его Сонату для двух фортепиано, которая стала фактически первым сочинением такого рода в истории жанра. Больше мы не знали практически никакой итальянской музыки в этом жанре.

Вторая идея была в том, чтобы пригласить из каждой страны по дуэту. Из Италии я пригласил дуэт братьев Де Стефано, которых услышал впервые три года назад в Мюнхене на конкурсе ARD. Своеобразные молодые люди: во-первых, близнецы, что не так часто встречается (хотя обычно дуэты как раз и состоят либо из родственников, либо из учителя и ученика). Кроме того, они внешне выглядят немного скованно, но потом, когда они сидят за роялями, то играют совершенно непринуждённо. У них очень хорошая дуэтная школа, они учились в Роттердаме, Зальцбурге и Лейпциге. В 19 лет получили третью премию в Майами и стали самыми юными лауреатами в истории этого престижнейшего дуэтного конкурса, затем побеждали на конкурсе музыки XX века в Риме, в Токио, в Осло на конкурсе имени Грига, победили в Москве на конкурсе имени Рубинштейна в 2010 году. Наконец, они живо и с интересом откликнулись на наше предложение участвовать в фестивале. Что таить, ситуация такова, что на те мизерные деньги, которые выделяет наша консерватория на проведение фестиваля, трудно приглашать ведущие мировые дуэты. Итальянцы — ребята молодые, но уже весьма известные, согласились сразу.

Вторым дуэтом были наши новые знакомые из Израиля — Ювал Адмони и Тами Каназава. Испанскую музыку представили наши дуэты — «Vis-a-vis» (Юрченко—Григорьева), «ПетРо

Дуэт» (Анастасия Рогалева—Дмитрий Петров), дуэт Ирины Васильевой с Ольгой Ермаковой. Было ещё несколько питерских дуэтов. Татьяна Беззубенкова и Светлана Коннова — это чисто четырёхручный, очень яркий дуэт. Впервые в фестивале приняли участие дуэт доцента Татьяны Борисовой и Ирины Портной, которые со времени своей работы в Петрозаводске играют вместе. Юлия Юрченко играла Концерт Абриля в дуэте со своей давней партнёршей Мавжидой Гималетдиновой.

Программа, как обычно, состояла из трёх концертов. Итальянцы играли Чилеа, Фройо — малоизвестных композиторов XIX века. Это, конечно, не мировые образцы, а музыка, которая, в первую очередь, принадлежит своему времени. А вот из XX века они играли музыку высокого уровня — Бузони, Казеллу и Респиги. Мы с Карасёвой тоже играли Респиги — четырёхручную Сюиту, созданную по гайдновскому типу «учитель-ученик», при этом разнообразную, тонкую, импрессионистичную. Коннова и Беззубенкова играли сюиту Казеллы «Марионетки». Итальянцы играли музыку Каллигариса (видного композитора второй половины XX века) и произведения Доменико Джанетто и Карло Донадио, совершенно не известных в России. В последнее время Де Стефано играют в ансамбле с российскими пианистками — сёстрами-близнецами Ольгой и Татьяной Татиевскими, теперь их жёнами. Этот восьмиручный ансамбль сыграл Токкату Донадио.

Репертуар испанский был представлен Концертом для двух органов Антонио Солера, исполненным на двух фортепиано (его часто играют в разнообразных комбинациях клавишных, например — на клавесине и раннем фортепиано) — И. Васильева и О. Ермакова. Они же играли музыку найденного мной в Интернете композитора второй половины XIX века Оскара Де ла Цинны, одного из первых фортепианных авторов, писавших на основе испанских народных танцев, а потом музыку композиторов Ренессансизма — Альбениса и Гранадоса. Исполняли, в частности, знаменитую «Кордову» Альбениса, которую в своё время переложил для дуэта Ганкиной и Самойлович ленинградский композитор И. Пустыльник. И. Васильева, ученица Ганкиной, естественно, хорошо знала это сочинение.

Современная испанская музыка была представлена Хосе Луисом Греко. Пьеса загадочная с загадочным названием «The long and the short of it» — так иногда пишется в книжных резюме и означает «вкратце о сути». Перевод названия в афише гласил «подробно и кратко».



Братья Де Стефано

Для заключительного концерта были выбраны концерты всех стран-участников фестиваля. Все они впервые исполнялись у нас в стране, а два из них — и в мире, это были концерты, специально написанные для итальянского и израильского дуэтов композиторами этих стран — Манцони и Харлапом. Джакомо Манцони, композитор старшего поколения, почитаем у себя на родине, у него есть несколько дисков, отмеченных высокими премиями, он сотрудничал с Маурицио Поллини, который был первым исполнителем некоторых его пьес. У Манцони масса авангардной музыки. Для этого фестиваля он написал сочинение «Più mosso» для двух фортепиано и струнных, довольно сложное по технике и звуковым идеям, связанным с серийностью. Это произведение было мастерски исполнено оркестром «Капелла Таврическая» с Михаилом Голиковым. Дирижёр намучился с этой пьесой достаточно — начать с того, что в его оркестре нет такого количества струнных, как написано в партитуре: 14 первых скрипок, 12 — вторых, 10 альтов и т.д. Пришлось находить компромисс с автором. Солирующие рояли трактуются почти исключительно в ударном плане. На фоне других, вполне «демократичных» концертов, музыка Манцони стояла особняком. Другой исполнявшийся итальянский концерт принадлежит Федерико Гедини, неоклассику, в котором есть что-то от Бартока и от Стравинского. Я узнал это сочинение ещё лет 45 назад, когда писал диссертацию о двухрояльных концертах, тогда я нашёл упоминание о нём и, написав в издательство, получил партитуру, которая у меня и лежала всё это время. «ПетРо Дуэт» вы-

тащил концерт на свет божий и мастерски исполнил эту интересную музыку.

Было по одному Концерту от Израиля и от Испании. Я не знал, есть ли испанские концерты для двух фортепиано с оркестром, но мой испанский корреспондент Вадим Гладков сообщил, что такой концерт есть: «Ювентус» Антонио Гарсия Абриля. Партитуру, присланную Гладковым, я сразу отдал Юрченко и Гималетдиновой. Абриль сегодня является одним из самых известных академических композиторов Испании, благодаря, в первую очередь, своим гитарным сочинениям, он популярен и как автор киномузыки. Он, к сожалению, не смог приехать на наш фестиваль, но прислал мне ссылку на запись этого концерта, я послушал и сразу влюбился в эту музыку. По-моему, это современное и в то же время очень испанское по духу сочинение, кроме того, это пьеса, богатая в пианистическом отношении. Исполнитель-ем концерт тоже очень понравился.

И, наконец, яркий и демократичный концерт Аарона Харлапа, напоминающий и Гершвина, и Равеля. Он был написан как концерт для фортепиано с оркестром, а потом переработан по заказу дуэта Адмони—Каназавы для двух фортепиано.

Детский дуэтный конкурс «Брат и сестра» проходил уже в 19-й раз. У нас с первого конкурса работает практически постоянное жюри: Вадим Биберган, Раффи Хараджян и Вадим Пальмов, который теперь живёт в Германии. В этом году конкурс получился неожиданно малочисленным: 11 дуэтов. Более интересным, чем сам конкурс, был его концертный антураж. В день открытия состоялся небольшой концерт из дуэтов местных детских музыкальных школ. Это часть нашего проекта «Собрём всех вместе», во время которого проходит маленький смотр детских дуэтов Петербурга. Раньше он проходил в Шереметьевском дворце, а теперь — в зале Дома композиторов. Затем состоялся очень знаменательный концерт, в котором Сергей Михайлович Слонимский сыграл со своей партнёршей Екатериной Князевой все свои четырёхручные сочинения. Они уже записывали их на диск, но в концертном виде это было, думаю, впервые. Можно было, во-первых, услышать, все дуэтное творчество Слонимского сразу, во-вторых, ещё раз встретиться с такой мощной исполнительской личностью, как Слонимский. Энергетика исполнения любого композитора, играющего свои сочинения, высока, но у Слонимского она превышает во много раз все существующие пределы. Кроме того, он активно общался с залом, в котором сидели юные



Ювал Адмони и Тами Каназава

музыканты, их педагоги и родители. Рассказывал, пел, комментировал.

Второй концерт — «Дуэтные транскрипции композиторов Москвы и Петербурга», входил в одноименный цикл, который мы проводим в этом сезоне. Московские транскрипции были представлены дуэтными обработками братьев Готлибов: и старинной музыки — Баха, Вивальди, и сочинениями советских композиторов, которых они много переключивали — Прокофьева, Ракова, Хачатуряна. Во втором отделении звучали произведения Корчмара, объединённые им в программу «Посвящения»: это два сочинения, посвящённые композиторам («Прелюдия, фуга и хорал» — Франку, «До свидания, милый

друг» — Гаврилину) и его переложения киномузыки Дунаевского, Петрова, Таривердиева.

И, наконец, в третий день был юбилейный концерт «Раффи Хараджанян: предан жанру» к 70-летию латвийского музыканта, творческая судьба которого неразрывно связана с нашим городом. Он здесь учился, был инициатором и первым исполнителем в ансамбле с Норой Новик многих дуэтных сочинений ленинградских композиторов — Гаврилиана, Бибергана, Белова. Раффи построил свой концерт так, что в нём выступали и его друзья и коллеги (Пальмов с Биберганом, Белов, Аврамкова с Гуревичем), и молодые исполнители, а кроме того он играл сам с разными партнёрами: с Екатериной Алексеевной Муриной, с которой учился в консерватории в классе П. Серебрякова, а недавно «сподвиг» её играть в дуэте; со мной (впервые) сыграл «Колыбельную» из «Гаянэ» Хачатуряна в транскрипции Готлиба со своими собственными «добавками». И, конечно, играл легендарную польку «Нору» Бибергана, написанную в честь Норы Новик, партнерши Раффи по ансамблю на протяжении всей жизни, в восемь рук — с автором, Пальмовым и Медведевой. Звучали также произведения прибалтийских композиторов (Кутавичюс, Земзарис), которые входили в репертуар дуэта с Новик и были написаны специально для них. Получился настоящий праздник искусства, связанный с именем Раффи Хараджаняна. ■

**Материал подготовила
Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ**

Продолжение — в следующем номере



Нижний ряд (слева направо): Маня Давтян, Геннадий Белов, Игорь Тайманов, Вадим Биберган, Дарья Капун, Дарья Дудченко. Верхний ряд: Анна Аджемова, Вадим Пальмов, Раффи Хараджанян, Екатерина Мурина, Надежда Медведева

ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА РОССИИ

86



Евгений Борисович АКИМОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 20 лет;
работает в ДМШ им. Бетховена

E-mail: evgeniy.akimov.1966@mail.ru Тел.: (916) 342-58-44

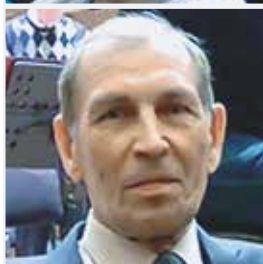


Александр Валентинович БЕЛОГУРОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в ЦМШ при Московской консерватории

Тел.: (915) 125-20-70



Владимир Степанович БИРЮКОВ

Новосибирск

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 1993; стаж — 44 года;
работает в Новосибирской филармонии

E-mail: pianomaster@list.ru Тел.: 8 (903) 905-61-45



Людмила Андреевна ГРАЧИКОВА

Нижегородская обл., г. Саров

Член Ассоциации фортепианных мастеров

E-mail: ludmilagrachikova@yandex.ru Тел.: (906) 357-70-27



Сергей Иванович КАРЕЛИН

Пятигорск

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 15 лет;
работает в Госфилармонии на Кавказских Минеральных Водах

E-mail: karelinpiano@yandex.ru Тел.: (918) 883-22-79



Михаил Петрович КРЫЛОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2007;
работает Государственном академическом Большом театре России.

E-mail: krylov56@mail.ru

Тел.: (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.: (960) 853-00-47



Дмитрий Виленович ОСАКОВСКИЙ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров
www.pianomaster.info
Тел.: (903) 504-43-98



Вячеслав Петрович ПАВЛЕНКО

Магнитогорск

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в Магнитогорской государственной консерватории
E-mail: fortepianomaster@mail.ru Тел.: (919) 320-26-08



Анатолий Николаевич ПРОХОДЦЕВ

Московская обл., г. Кашира

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 25 лет;
работает в ДМШ № 2 г. Каширы
Тел.: (903) 140-38-63



Александр Николаевич РУДЕНКО

Рязанская обл.

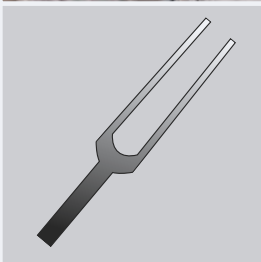
Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2001; стаж — 39 лет;
работает в ДМШ № 1 г. Рязани
E-mail: alesanderrudenko@mail.ru
Тел.: (910) 503-79-80



Александр Леонидович СЕЛЕЗНЁВ

Ярославль

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 32 года;
работает в ДШИ № 1 г. Ярославля
E-mail: nastroishik@inbox.ru
Тел.: (903) 646-91-10



Герман Владимирович ЧЕРНЯХОВСКИЙ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в МХШ «Радость»
E-mail: pianoforte@inbox.ru



ОТКРЫВАЯ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ...
Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае.
«Композитор-Санкт-Петербург», 2014.— 336 с.,
ил. Тираж 500 экз.

Редакция «PianoForum» решила поместить отклик на книгу русско-китайского музыканта, композитора, исследователя, музыкально-общественного деятеля Цзо Чжэньгуаня не только потому, что в ней красной нитью обозначена история становления фортепианной школы в Китае. Книга эта порождает «историческое любопытство». В ней раскрывается неведомая в ближайшем прошлом картина взаимодействия культур, динамики проникновения европейских музыкально-культурных универсалий в пространство огромного Китая и шире — в планетарном масштабе распространения. Тот, кто прочёл первые страницы этой уникальной книги, не сможет равнодушно отложить её «за ненадобностью информации». Невозможно отложить её и «на потом»: повествование начинается столь информативно плотно и интригующе ново для русского читателя, что не только захватывает внимание, но порождает то, от чего сознательно отстраняло нас действие идеологической доктрины советского прошлого. Для нас особенно важен центральный акцент книги: фиксация ключевой роли российских музыкантов в историческом развёртывании процесса трансляции европейских универсалий в Китай, на Японские острова, вплоть до Океании, Австралии и Южной Америки. Это сегодня мы смотрим на Китай, в том числе, и как на великую музыкальную державу (в европейском разумении этого образа). Это сегодня мы, не задумываясь, фиксируем как само собой разумеющееся бесчисленных лауреатов международных конкурсов из Поднебесной, уже не удивляемся китайским и японским консерваториям, первоклассным оркестрам, фортепианостроению, масштаб которого превосходит европейское и американское производство.

Но у этого процесса было начало. И книга Цзо Чжэньгуаня повествует именно об этом решающем, гигантском по значению и сущности инициально-историческом усилии русских музыкантов. Эта книга — открытие наглухо забытой ярчайшей страницы и нашей истории, и культурной истории Китая. В бесчисленных учебных пособиях по истории русской музыки вы не встретите даже упоминания о тех поразительных фактах, имевших поистине историческое значение, которые изложены в книге Цзо Чжэньгуаня. А факты эти несут в себе не только идею воздействия, но и новую сущность значимости русской музыкальной культуры конца XIX и XX столетия.

Автор книги — человек неординарной судьбы, сформированной историческими обстоятельствами и замечательной творческой энергией, позволившей Цзо Чжэньгуаню стать одним из заметнейших персонажей российской музыкальной истории сегодняшнего дня. Сегодня он — заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов, носитель лауреатских званий и российских правительственных наград. «Русская история» его началась в 1961 году, когда он, родившийся в Шанхае в 1945 г., переехал в СССР вместе с матерью навсегда. Потом — обучение в Иркутске и Новосибирской консерватории, работа в симфонических оркестрах (группа виолончелей) Кемерово и Новосибирска, но решающим обстоятельством биографии Цзо становится обучение в ГМПИ им. Гнесиных в классе композиции проф. Г. Литинского. Его композиторское творчество успешно, он скоро завоёвывает признание, хотя параллельно преподаёт китайский язык в МГИМО,



работает на радио, в Институте искусствознания, а главное — включается в организующую деятельность: создаёт т.н. «Русский филармонический оркестр», который специализируется на записи CD. Попутно он организует фестивали, гастрольные коллективы в Юго-Восточной Азии и Европе. И главный пафос подобных его усилий расположен на векторе российско-китайского культурного контакта.

Искусствоведческая деятельность Цзо Чжэньгуаня, являющегося приглашённым профессором ряда китайских университетов, началась вместе с деятельностью композиторской. Его работы по теории китайской традиционной музыки, статьи о музыкальной жизни Китая публиковались и у нас, и в Китае.

Однако самым удивительным деянием Цзо Чжэньгуаня всё же следует признать книгу, посвящённую не просто русским музыкантам в Китае, но в сущности — изучению исторической динамики утверждения в Юго-Восточной Азии коренных универсалий европейской музыкальной культуры. Книга охватывает огромный период: от конца XIX до (включительно) середины XX столетия и поднимает неведомые русскому (европейскому) читателю пласты информации. Автор черпает эти сведения из забытых русских, а главное — китайских источников, собирая как совокупность сложнейшую мозаику художественных и исторических событий, пробиваясь сквозь время, изобиловавшее невообразимыми контрастами и катаклизмами. Сотни имён всплывают на страницах книги как живые данности, с их энтузиазмом и ностальгией, профессиональными и жизненными коллизиями. Возрождаются образы десятков китайских учебных заведений, оркестров, хоров, театров, классов и студий, основателями которых были русские музыканты.

Книга Цзо Чжэньгуаня состоит из глав, представляющих города Китая в аспекте действия русской (европейской) художественной идеи — прежде всего, Харбин и Шанхай. Чередование харбинской и шанхайской глав — это одновременно (счастливым совпадением) чередование двух периодов становления европейской ветви музыкальной культуры в Китае. Следующие главы посвящены деятельности русских музыкантов в других городах Поднебесной, воздействию гастрольных «вторжений» и самым выдающимся личностям.

Всё повествование Цзо Чжэньгуаня, посвящённое русским музыкантам в Китае, можно было бы оформить в череду бесконечных ответов на вопрос «Знаете ли Вы, что ...». Мы узнаём о ключевой роли строителей Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) в создании не только транспортных линий и узлов, но и культурного пространства, которое вскоре станет «расширяющимся пространством». Жизнь русского Харбина — столицы КВЖД — постепенно становится жизнью Харбина китайского. Поначалу замкнутые русские, украинские, татарские, еврейские театры берут на себя функции носителей европейской театральной идеи вообще, представляя одновременно отеночное многоголосие европейского художественного архетипа.

Мы узнаём, что основополагающей скрипичной школой в Китае является школа великого Ауэра, ибо его непосредственные ученики и знаменитые гастролеры создали инерцию становления национальной китайской школы. Каждая страница повествования Цзо раскрывает роль выпускников Санкт-Петербургской и Московской консерваторий в первые десятилетия XX века. Русская миграция принесла в Китай (сначала в Харбин, потом — в Шанхай) учеников Есиповой, Зилоти, Глиэра, Глазунова, Blumenfelda, Штейнберга и других самых значительных русских педагогов.

Культурная жизнь Харбина, её наполнение, энергетика, действующие лица — всё это абсолютная историческая самоценность, полностью проигнорированная нашей историографией. Цзо Чжэньгуань восполняет этот нелепый пробел, и перед читателем развёртывается бурлящая картина.

Не менее удивляющими предстают события в Шанхае, где совершается постепенное вращение русской «евроэкзотической» культурной среды в китайскую жизнь. Шанхай становится городом-трансмиссией для европейских музыкальных универсалий, и русские музыканты здесь в центре. Всё это совершенно неведомо нашим историкам, а если отдельные фрагменты этих событий и оказывались известными, то отнюдь не становились достоянием исторической гласности.

Из глубин этого многоцветного панно высвечиваются совершенно забытые, неведомые ныне имена, которые сегодня мы должны признать великими в контексте их исторической роли. Это Владимир Трахтенберг, ученик Ауэра, определивший путь развития скрипичной школы в Китае (и во многом — в Австралии); Владимир Шушлин (из Гродно и Мариинки) — признанный основатель китайской вокальной школы; Николай Шиферблат (из Тбилиси и Санкт-Петербурга) — основатель одного из первых симфонических оркестров в Японии. Это пианисты Борис Лазарев (один из учителей Лю Шикуня) и Борис Захаров (один из учителей Лан Лана), дирижёр Эммануил Меттер (из Херсона и Санкт-Петербурга) — основатель Харбинского оркестра — и многие другие, имена которых мы познаем впервые. Особый раздел посвящён композиторам, с именами которых связано зарождение китайской музыки, создаваемой в русле европейской традиции. На первом месте тут Аарон Авшаломов (из Новониколаевска-на-Амуре), забытый мастер, совершенно неизвестный в России, который, однако, признан автором первых китайских партитур, снискавших известность и за пределами Китая (прежде всего — в США). Трёхлетнее пребывание в Китае Александра Черепнина трактуется автором как ярчайшая страница не только в творческой биографии композитора, но, прежде всего, в культур-

ной жизни Китая. Инициальное воздействие личности, сочинений, идей и воззрений Черепнина признаются решающими на первом этапе становления нового китайского творчества.

Рождение и деятельность Харбинского симфонического оркестра (ХСО) — собственно «русского» коллектива — отдельная глава, в которой история оркестра представлена сначала как явление, инкрустированное в китайскую жизнь, затем — как явление привычное и, наконец, как явление, органически присущее новому культурному контексту Китая. И эта последняя фаза во многом связана с великим историческим переломом 40-х годов, с «распылением» харбинской диаспоры, рождением Шанхайского симфонического коллектива, Шанхайской оперетты и оперы. История блужданий русских музыкантов внутри Китая — это одновременно история расширения действия новых музыкально-культурных импульсов в огромной стране. Очерк, посвящённый другим городам Китая (в центре — Пекин), говорит именно об этом «расширении».

Конечно же, в плане чисто историческом важнейшую роль в становлении нового архетипа многослойной целостной культуры Китая сыграли русские музыканты-первооснователи высших музыкальных школ. Мы узнаем, что в Харбине их было 4, и только в одной из них училось 2.000 студентов. Это никак не могли быть только русские молодые люди. Большую часть учеников составляли китайцы. Так в Харбине было положено начало новому китайскому музыкальному образованию. И это начало привело к рождению ставшей знаменитой Шанхайской консерватории. Но если харбинские учебные заведения основывали русские музыканты-организаторы, то Шанхайская консерватория основана уже китайским деятелем. И в этом заключён колоссальный смысловой сдвиг, символом которого становится поистине великий китайский музыкант и строитель культуры Сяо Юмэй. Это имя мы тоже познаём впервые. Именно он сформировал «русский корпус» профессоров Шанхайской консерватории, куда вошли такие звезды музыкальной педагогики, как Б. Захаров, Б. Лазарев, С. Аксаков (имя этого талантливого композитора полностью забыто у нас, и автор книги возрождает его в сфере нашего внимания). Невозможно переоценить значение харбинских и шанхайских высших школ музыки. Цзо Чжэньгуань приводит множество китайских имён — выходцев из «русских» классов. В том числе обозначены и всемирно известные имена.

К концу книги педагогическая линия обозначается как главенствующая в системе культурного контакта. Очерки из времён СССР чрезвычайно интересны историко-психологическими нюансами отношений, проистекающих из историко-политических коллизий. Собственно, последние всё время в поле внимания автора, поскольку именно они определяли «энергетику действий и перемещений» (чего стоят только очерки из времён японской оккупации Китая, посвящённые именно музыкально-культурному аспекту организации жизни — вот где для нашего читателя подлинная *terra incognita*). Время до разрыва и до «культурной революции» — золотое время контакта. Автор не говорит о том, что это естественное (во многом инерционное) продолжение опыта прежних десятилетий. Но это вытекает из самого хода повествования. Одно только имя Татьяны Кравченко — профессора из Ленинграда, которую в Китае до сих пор почитают как одну из ключевых фигур в становлении новой (блистательной!) китайской пианистической школы, говорит о многом. Имена всемирно признанных китайских мастеров Лю Шикуня, Инь

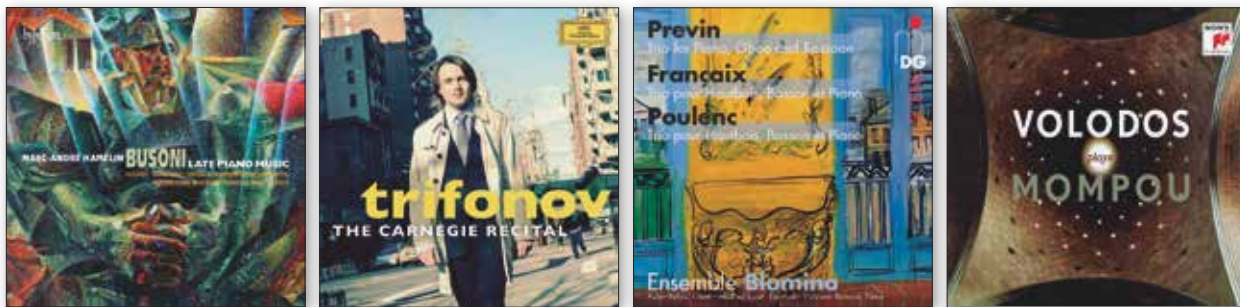
Ченцзуна (лауреатов Конкурса имени П. И. Чайковского), Ли Минцзяна (первая премия на Конкурсе имени Энеску), Гу Шэминя (вместе с Поллини — первый на Конкурсе в Женеве) связаны именно с Татьяной Кравченко.

Страницы, посвящённые гастрольным деяниям, несут в себе двойную информацию. С одной стороны, воздействие приезжих русских или выходцев из России. Здесь и Лемешев, и Шаляпин, и Большой театр, подставивший плечо в 1927 году азиатскому премьерному исполнению Девятой Бетховена. Здесь и Горовиц, и великие скрипачи от Ауэра, но уже из Америки. Но другие гастроли, неведомые нам гастроли харбинских и шанхайских коллективов (ХСО, ШСО — полностью или наполовину укомплектованных русскими музыкантами) в глубинах гигантского континента, их заходы в Японию, на Филиппины, на Яву, в Австралию и Индию — эти гастроли несли в себе для названных земель элемент открытия. И когда русские харбинцы и шанхайцы, гонимые превратностью истории из Китая, оказались в Австралии, они и там зафиксировали свою страницу музыкального развития этого «периферийного континента». Эту страницу ещё следует написать, изучив фактологию.

Цзо Чжэньгуань — тонкий интерпретатор фактов. Говоря о воздействии русских музыкантов — носителей европейской традиции, он не забывает отметить и воздействие на русских музыкантов конкретной среды обитания с её культурными и социальными импульсами. Увлечение Черепнина Китаем, его неповторимой интонацией — это знак «обратной глобализации», встречных влияний, определивших грядущее нарастание гигантского интереса Европы к Не-Европе. А такие фигуры, как А. Вертинский и О. Лундстрем, вышли из толерантной атмосферы Китая и вошли в наш звуковой мир, который только-только начал сбрасывать идеологический цемент, в который была закована культурная жизнь. Они пришли в свою страну как «чудо со стороны».

Книга Цзо Чжэньгуаня «Русские музыканты в Китае» несёт в себе некий укор и напоминание о необходимости активизировать полусонную и напуганную минувшим память о прошлом, как выясняется — великом прошлом нашей культуры. И штрихи величия, быть может, даже не в уровне художественных свершений (хотя он никогда не отступал от высокого профессионализма). Они — в необыкновенности устремлений для тех «мест действия», где оказывались наши герои. Когда автор книги говорит, что Татьяна Чинарева — харбинская беженка конца 40-х, оказавшись в Перу, собирает фольклор и создаёт там фортепианный цикл «Перуанские песни», он как будто просто фиксирует факт. Но смысл деяния должен быть уловлен читателем. А смысл подобных созидующих усилий, наполненных откликом сердца на предложения места и времени, напрямую связан с все той же великой идеей планетарной трансляции европейского архетипа музыкальной культуры. Безусловно, это процесс глобализации от имени Культуры, процесс, в котором русское начало едва ли не первенствует. Мы часто говорим, что, мол, донесли европейскую идею до берегов Тихого океана, подразумевая китайскую границу в значении непроницаемого рубежа. Книга Цзо Чжэньгуаня словно снимает шоры и переносит нас в ощущение планетарного масштаба исторической значимости русской музыкальной культуры. ■

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ



26 октября в Мюнхене были вручены премии «Echo Klassik» — одни из самых престижных наград в области звукозаписи.

Инструменталистом года в номинации «Фортепиано» назван **Марк-Андре Амлен** за программу из поздних сочинений Ф. Бузони. В номинации «Новичок года» отмечен диск **Даниила Трифонова** — «The Carnegie Recital».

Сольные фортепианные диски года — поздние сонаты Бетховена в исполнении **Игоря Левита** и произведения Ф. Момпу в исполнении **Аркадия Володоса**.

Среди победителей в номинации «Камерные произведения» — диск «Ensemble Blumina» (руководитель ансамбля — пианистка **Елизавета Блюмина**): трио для гобоя, флейты и фортепиано Франсэ, Пуленка и Превина.



16 октября компания «Deutsche Grammophon» объявила сенсационную новость: её эксклюзивным артистом стал Григорий Соколов.

Можно предположить, что руководство «DG» приложило титанические усилия для подписания этого контракта, ибо Григорий Соколов известен не только тем, что он делает, но и тем, чего он не делает: он не играет с оркестрами, не играет на роялях, которые старше пяти лет, и не терпит студийных записей. Видимо, поэтому был найден компромисс: в программу первого диска **Г. Соколова на «DG»** войдёт запись концерта на Зальцбургском фестивале (live, 2008). Это первый альбом пианиста за последние 20 лет: диск с сонатами Шуберта был записан в 1992, выпущен в 1996.

Новый CD (произведения Моцарта и Шопена) поступит в продажу в январе 2015.

Национальный фонд поддержки правообладателей представляет серию компакт-дисков «Великие исполнители», ярким акцентом которой стали записи корифеев русской фортепианной школы.



Том 1. Святослав Рихтер

CD 1. И. С. Бах. Английская сюита № 3. BWV 808. Концерт d-moll BWV 1052. Концерт для двух клавиров C-dur BWV 1061. Анатолий Ведерников (фортепиано), Большой симфонический оркестр ВР и ЦТ, дирижёр Курт Зандерлинг, Московский камерный оркестр, дирижёр Рудольф Баршай. **CD 2.** Л. ван Бетховен. Соната ор. 13 № 1. Восемь багателлей. Соната ор. 57. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, ор. 80. Государственный академический русский хор СССР, Большой симфонический оркестр ВР и ЦТ, дирижёр Курт Зандерлинг. **CD 3.** Р. Шуман. Фантастические пьесы ор. 12. Юмореска ор. 20. Новеллетты ор. 21. **CD 4.** Ф. Шуберт. Музыкальные моменты D 780. Экспромт As-dur D 935. Ф. Шопен. Этюды ор. 10 № 3, ор. 25 № 5. Полонез cis-moll ор. 26 № 1. С. Франк. Прелюдия, хорал и fuga. Б. Барток. 15 венгерских народных песен. **CD 5.** Ф. Шопен. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром. К. Сен-Санс. Концерт № 4 для фортепиано с оркестром. «Джинны». Государственный академический симфонический оркестр, дирижёр Евгений Светланов.

Том 4. Мария Гринберг

На девяти компакт-дисках представлены записи всех сонат Бетховена, осуществлённые в 1964–67 годах. Впервые они были выпущены фирмой «Мелодия» в 1970 году и получили восторженную оценку Д. Д. Шостаковича. Гринберг стала первой российской пианисткой, записавшей все бетховенские сонаты. Правда, существованием этой записи мы обязаны весьма прозаическим обстоятельствам. Вот что пишет литературовед Айзик Ингер, близкий друг семьи Гринберг: «Примерно в 1963 году фирма «Мелодия» резко уменьшила гонорар исполнителей за их записи, и тогда все, как говаривали в старину в русском театре, «первые сюжеты» — Гилельс, Рихтер и другие перестали записываться у нас (они могли позволить это себе в любой другой стране, что и делали без всяких препон; в частности, Гилельс позднее и предпринял запись тех же бетховенских сонат в Германии, которую он, правда, не успел завершить). Мария Гринберг не могла себе позволить такой роскоши (когда ей предложили записаться на крохотной пластинке «миньон» в Польше, пришлось добиваться специального разрешения нашего Министерства культуры). Вот в этой ситуации фактического бойкота «Мелодии» рядом исполнителей фирма волей-неволей решилась предложить Марии Гринберг осуществить за гроши такую запись. Помню, как Мария Израилевна говаривала, иронически улыбаясь: «На старости лет я стала штрейкбрехером, но осуждение коллег меня не волнует. Другой такой возможности у меня не будет, а то, что заплатят гроши, — пусть будет так».

... В 1935 в Москве гастролировал Артур Шнабель: Вот примечательная цитата из воспоминаний пианистки: «В тот день, когда я впервые услышала этого пианиста, решилась моя судьба. Шнабель играл Бетховена, и с того вечера искусство великого немецкого композитора стало в значительной мере программой моего творчества [...]. Шнабель открыл мне то величие и глубину мысли в музыке Бетховена, которые неисчерпаемы для меня и по сей день [...] показал мне, что Бетховен может быть разным, очень ёмким, и не только гигантом, мыслителем, философом. После этой встречи со Шнабелем я всю жизнь ищу своего Бетховена».





Том 7. Эмиль Гилельс

CD 1. Д. Скарлатти. Семь сонат. К.Ф.Э. Бах. Соната A-dur. Й. Гайдн. Соната c-moll, Hob. XVI:20. Запись 1960 г. **CD 2.** Ф. Лист. Соната h-moll. Ф. Шопен. Соната № 2. Р. Шуман. Соната № 1. Запись 1961 г. **CD 3.** И.С. Бах–Ф. Бузони. Прелюдия и fuga для органа d-moll BWV 532. Л. ван Бетховен. 32 вариации c-moll. К.М. фон Вебер. Соната № 2 ор. 39. Ф. Лист. Испанская рапсодия. С. Прокофьев. Четыре «Мимолётности» ор. 22. Запись 1968 г. **CD 4.** Л. ван Бетховен. Сонаты ор. 13, ор. 27 № 2. Ф. Шуберт. Экспромт f-moll D 935. М. Равель. Павана почившей инфанте. Игра воды. Н. Метнер. Соната-воспоминание ор. 38 № 1. Ф. Шопен. Два этюда. С. Прокофьев. Скерцо и марш из оперы «Любовь к трём апельсинам». Запись 1968 г. **CD 5.** В.А. Моцарт. Соната B-dur, KV 281. Шесть вариаций на тему «Salve tu, Domine» из оперы Паизиелло «Мнимые философы», KV 398. Десять вариаций на тему «Unser dummer Pöbel meint» из оперы Глюка «Паломники в Мекку», KV 455. Фантазия d-moll, KV 397. Соната a-moll, KV 310. Запись 1970 г. Все записи — live.



Том 9. Григорий Соколов

CD 1. Л. ван Бетховен. 33 вариации на тему вальса А. Диабелли, ор. 120. Запись 1985 г. **CD 2.** Л. ван Бетховен. Соната ор. 10 № 3, D-dur. Запись 1974 г. Соната ор. 90, e-moll. Запись 1987 г. Соната ор. 111, c-moll. Запись 1988 г. **CD 3.** Ф. Шопен. Этюды ор. 25. Запись 1985 г. Й. Брамс. Интермеццо ор. 117. Две рапсодии ор. 79. Запись 1987 г. **CD 4.** Р. Шуман. Фантазия C-dur, ор. 17. Запись 1984 г. Соната № 2, ор. 22. Оригинальный вариант IV части Сонаты № 2. Запись 1988 г. **CD 5.** К. Сен-Санс. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, ор. 22. П. Чайковский. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ор. 23. Государственный академический симфонический оркестр СССР, дирижёр Неэме Ярви. Запись 1966 г.

Как известно, Григорий Соколов предпочитает концерты работе в студии. Ему принадлежит высказывание: «Самая большая пропасть – это пропасть между микрофоном и человеком». Соответственно, большая часть записей пианиста – концертные. В том числе, и представленные в данном комплекте, который отражает не только его репертуарные пристрастия, но и историю этих пристрастий в разные периоды жизни. Фортепианные концерты Чайковского и Сен-Санса были исполнены на III Международном конкурсе Чайковского, где 16-летний Соколов одержал сенсационную победу. Затем — период сольного романтического репертуара: Шуберт, Шопен и Шуман. И, наконец, — поздний Бетховен и Брамс.

Г. Соколов: «Раньше запись становилась свидетельством музыкального события, и это было интересно. Сегодня записи — это большая фабрика. Есть два пути: или записать так, чтобы практически ничего не нужно было менять. Или «свести» технические удачные фрагменты одного произведения. Это «мертворождённая» музыка. Подобная «нарезка» сродни операции: её следует делать только в том случае, если жизни пациента угрожает опасность. Занимательно, что настоящие артисты интереснее в концерте, нежели в записи. А вот на среднем уровне — всё наоборот: записи хороши, а на концертах — разочарование, потому что отсутствует индивидуальность. Современная техника позволяет каждому пианисту выпустить достойные диски. Но сравните эти стерильные записи с пластинками Шнабеля: да, там есть фальшивые ноты, но какая атмосфера!»

АВТОРЫ «PIANOФОРУМ» № 3 (19), 2014



Нино БАРКАЛАЯ

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



Александр МЕРКУЛОВ

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



Лев ГИНЗБУРГ

Советник художественного руководителя Московской филармонии, член Союза композиторов РФ. Автор ряда книг, в том числе, «Современные пианисты» (три издания), «Музыканты соревнуются». Заслуженный деятель искусств РФ.



Михаил СЕГЕЛЬМАН

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



Светлана ЕЛИНА

Кандидат искусствоведения, пианистка, лауреат международных конкурсов, переводчик, преподаватель кафедры фортепиано Академии хорового искусства им. В.С.Попова.



Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской консерватории. Член Союза композиторов РФ.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ.



Александр ЦЕРЕТЕЛИ

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



Лариса ЛОГИНОВА

Доктор искусствоведения, профессор Академии музыки и танца «Лютье» в Барселоне. Автор монографии, посвящённой развитию музыкального слуха и семантике музыкальных средств, и пяти учебников сольфеджио.



Цзо ЧЖЭНЬГУАНЬ

Композитор, музыковед, общественный деятель. Приглашённый профессор ряда китайских университетов. Заслуженный деятель искусств РФ.

Alink - Argerich Foundation*

Piano Competitions Worldwide



* founded November 1999
by Gustav Alink and Martha Argerich

www.alink-argerich.org

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue



Национальный фонд
поддержки правообладателей

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



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
www.cfund.ru