

# piano FORUM

№ 1 (21), 2015

Ежеквартальный журнал:  
всё о мире фортепиано

12+

**Вадим ХОЛОДЕНКО:**  
«Музыке безразлично, кто сидит на сцене.  
Дело исполнителя —  
довериться ей и не мешать».



**Альберт  
МАМРИЕВ:**

«Мне нравится ритм  
музыкальной жизни  
России»



**Вера  
ГОРНОСТАЕВА.**

Последнее  
интервью



**Мира  
ЕВТИЧ:**

«Если музыкант  
велик, и ему есть  
что сказать, он  
скажет и в тундре»



Ежеквартальный журнал. 2014 год

**PIANO** **ФОРУМ**

Все о мире фортепиано  
[www.pianoforum.ru](http://www.pianoforum.ru)

**№1 (21), 2015**

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

Погружение в симфонию .....2

### ПЕРСОНА

Вадим ХОЛОДЕНКО .....6

Вера ГОРНОСТАЕВА. Последнее интервью..... 18

Альберт МАМРИЕВ.....48

### КОНЦЕРТ

Екатерина МЕЧЕТИНА ..... 14

Николай ХОЗЯИНОВ.....66

### ФЕСТИВАЛЬ

«Лики современного пианизма».....26

«Звуковые пути».....44

### ОБРАЗ ИСКУССТВА

Три взгляда на «чувствительный стиль»

К.Ф.Э. Баха .....39

### РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Сергей Слонимский.

12 прелюдий для фортепиано .....56

### ИНСТРУМЕНТ

Оксана Левко:

«Философия Yamaha — выше бизнеса» .....60

### ПОЛЕМИКА

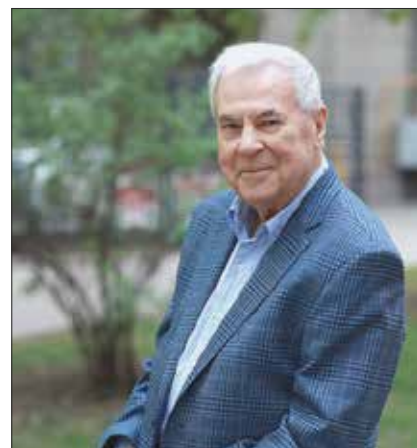
Владимир Горовиц:

взгляд из России XXI века .....69

КНИГИ .....78

CD.....81

# ПОГРУЖЕНИЕ В СИМФОНИЮ



Академические программы филармонических концертов делятся на пять главных видов: симфонические, сольные фортепианные (Klavierabend), сольные вокальные (с фортепиано), инструментально-ансамблевые (с фортепиано и без), хоровые (a cappella). Как правило, наиболее сложно устроенными оказываются симфонические программы, ибо кроме жанра симфонии они включают ораториальные сочинения, оперные фрагменты, но главное (и почти обязательно) — инструментальный концерт. И следует признать, что практика выделила концерт с солирующим фортепиано в первый ряд. Это самое распространённое жанровое вкрапление в симфонические программы.

Воплощение на концертной эстраде произведения любого жанра имеет свой визуальный образ, который, как ни странно, отражает некую мирозданческую сущность. «Концертная» рассадка — это бесконечно отдалённое эхо античной дихотомии «герой — хор», некое касание вечного отношения «человек — мир». Искусство апеллирует к символам и аллегориям, и в самой рассадке музыкантов, готовящихся к воплощению инструментального концерта, есть некая аллегоричность, несмотря на то, что рассадка — внешний (и во многом прагматический) знак, выхваченный из неосязаемой в полноте своей сущности человеческого бытия.

Всегда с невероятной осторожностью прикасаешься словом к тайне знаков и символов нашего искусства. Символика «фигуративной» живописи читается как будто легко, но трактуется чрезвычайно многозначно. Ведь за каждым символом множество знаков, притом количество их и информативная ёмкость регулируются исключительно перцепиентом.

К тому же информация музыкальная — это исключительно информация чувственная. Музыка со словом предлагает уточнение в осознании источника чувствования. Инструментальная музыка — носитель собственно «идеи музыки». В ней только звук определяет всю содержательную сущность, и самым красноречивым символом собственно музыкального искусства является симфония; точнее, — симфоническая идея.

Исчерпать определение симфонизма, судя по всему, невозможно. Можно лишь приблизиться к осознанию этого явления. Со стороны музыкальной формы, симфонизм, симфоническое мышление — это способность композитора преобразовать потенциальную энергию тематического материала в энергию кинетическую, преобразовать «возможность» в «действие». Техника симфонизма — это техника становления и утверждения ведущей мысли в борьбе с её антиподами и даже в борьбе с контрверсами, скрытыми в ней самой. Форма словно прорастает из ядра и реализует волшебную способность превращать начальные звуковые идеи в свою противоположность. Это искусство завоевания нового качества образа, напряжённого стремления к нему, как говорил Асафьев, — к образной «инакости». Со стороны собственно семантической, симфонизм — это покушение на некий «образ мироздания», где человек и мир — символы личного и внеличного начал — предстают в неразрывном единстве, в слиянии и взаимопроникновении символов, равно как и в их столкновениях, антагонизме и синергиях. Человек и фатум, человек и природа, наконец, человек и человечество — сопряжение этих категорий грезится в звучании больших симфонических полотен. Но если симфония — это сплав звуко-символов, их жизнь в нераздельной



взаимосвязи, в перманентной изменчивости чередования и взаимодействия знаков индивидуально-личностных и тех, что связываются с сигналами «внеличных» («надличных») сфер, то инструментальный концерт предстаёт в значении крайнего обнажения симфонической идеи со стороны именно семантической её сущности. Солист и оркестр даже визуально воспринимаются сознанием как условный знак отношения «человек и мир». И это не всегда только лишь «визуальная метафора».

«Я» и «Не Я» — все виды отношений личного и внеличного — так или иначе включены в гигантский исторически восходящий к нашим дням процесс симфонических накоплений. Инструментальный концерт, конечно, не просто обнажение симфонической «дихотомии». В определённом смысле этот жанр несёт в себе «усложнение симфонического», ибо выделение солиста не означает абсолютизации индивидуально-личностного. Само слово «концерт» (ит. — *concerto*) в латинском основании означает состязание, а в итальянском — согласие: «состязание в согласии» — этимологический девиз жанра. Но девиз этот в большей мере отражает внешнюю сторону вопроса. В глубине же его — всё та же симфоническая идея, осложнённая присутствием корифея. Последний говорит с нами то от имени «героя», то сливается с оркестром (этим символом античного « хора »), говорит его словами, то апеллирует к «знакам всеобщего», беря на себя функцию условного « хора ».

Что есть оркестр в концерте? Символ общего (надличного)? Аккомпанемент? Коллективный участник диалога? Удобней всего представить его в значении «пространства действия». Оркестр, условно говоря, — это та космическая беспредельность (или «земной предел»), в которой действует «герой». Он, безусловно, главное действующее лицо этой разновидности симфонии. Фигура солиста на авансцене — точка постоянного внимания слушателя-зрителя. Он в центре внимания даже в периоды чисто оркестровых звучаний. Его вступления ждут, как решающего интонационного события. Он в центре внимания даже с формулами аккомпанемента, когда оркестр ведёт рельефную мысль. Корифей. В классицистском концерте время его сольного звучания уравнивалось (примерно) со временем собственно оркестрового звучания (в первых частях — отношение оркестровой экспозиции и каденции). В ходе исторической эволюции возрастает доминанта солиста. Временной индекс оркестрового звучания ощутимо снижается. Смещаются и семантические акценты. Классицистский концерт

сохраняет семантическую символику симфонии (по М. Арановскому: первая часть — *homo agens*; вторая — *homo sapiens*; третья — *homo communis*), но в условиях персонификации героя. Концерт романтического времени — это уже по преимуществу лирико-драматическая симфония. Концерты Листа, Брамса, Чайковского могут объединиться под «арочным» титулом «Жизнь героя». В постромантизме лирико-драматическое основание сохраняется, но нередко обретает оттенок светоносности, торжественной праздничности. Период модерна — возрастание энергетики солиста как отклик на привнесение знаков урбанистики, конструктивизма и новой ритмоактивности. Это всего лишь схема. Она просто обозначает эволюцию жанра как знак его жизненности и способности к обновлению.

Есть ещё два важнейших оттенка, присущих жанру инструментального концерта и ярче всего воплотившихся именно в фортепианной его разновидности. Во-первых, это диалогичность. Туттийные слияния — итоговые кульминации, путь к которым образуют самые различные формы диалогичности: конфликтные, эхоподобные (высшая форма согласия), диалоги главенствующих и подчинённых знаков... Даже аккомпанирующие формулы фортепиано воспринимаются в перманентно присутствующей диалогичности тембров. Оркестровый пласт звучания к тому же сам по себе может содержать подобные эффекты. Но сложнейшая диалогичность концертной формы совершенно специфична, ибо осуществляется на фоне господствующей (но прерываемой) монологичности солирующего инструмента. Диалектика монологичности и диалогичности — важнейшая внутренняя интрига концертной формы, её богатство и источник обольщения слушателя.

Вторым специфическим оттенком является проникновение «образа импровизационности» в концертную форму. И дело не только в том, что композиционный план сочинения подразумевает наличие импровизационных зон. В классическом концерте — это специальная каденция, позднее — возможные чередующиеся зоны сольных (как бы импровизируемых) выходов солирующего инструмента. «Образ импровизационности» проникает в систему отношений «оркестр — солирующий инструмент». Прихотливый, порою непредсказуемый ритм обмена тематическими рельефами, подключение игровой вариативности с использованием quasi-импровизационной орнаментики, фигураций и контрапунктов — всё это восходит к традиции классицистской концертности. Позднее возникает

новая тенденция. Концертная форма заметно усиливает predisposition к своего рода «монтажности» — острым сломам, сопоставительным контрастам, игровым переключениям, свободным сменам ритмоплотности и даже темпов. Принцип «homo ludens» во многих случаях выводится на передний план и становится одним из важных признаков жанра. Любопытно, что с привлечением эффекта «монтажности» и возрастанием конструктивного фактора текучести формы (как знак живой пластики) вовсе не отменяется. Но это уже не непрерывность волнового хода. Это будет непрерывность «континуального контрастирования», событийная непрерывность на основе синтаксической и семантической рубежности, преодолеваемой через различные наклонения техники плавного перехода.

Все эти свойства — истинное богатство симфонической формы, отличающиеся коренными особенностями от концептуального основания формы собственно симфонии. Сближения и отдаления этих разных симфонических оснований могут иметь различную амплитуду. Вплоть до жанра «симфония-концерт» или «концертная симфония», наконец, — «концерт для оркестра».


В нашей «фортепианной жизни» именно фортепианный концерт порой становится основополагающим жанром в карьерном продвижении пианиста. И виновником этого, казалось бы, странного явления стал сам жанр, обретший невиданную популярность. Тут-то и возникает фигура дирижёра, формирующего симфоническую программу. В академическом чередовании филармонических концертов Klavierabend уступает первенство «полихромным» составам, и в первую очередь — симфоническим программам. Именно дирижёр призывает (не призывает) того или иного солиста. Дебют с крупным дирижёром для молодого пианиста нередко становится началом большого концертного пути. А жанр концерта — самой востребованной частью репертуара. Остаётся лишь пожалеть, что из гигантского фонда «концертных накоплений» лишь малая часть проникает в большие концертные залы, где выстраивается устойчиво вращающийся круг узкого перечня классических шедевров. И это тоже проблема вовсе не солиста, а дирижёра. Именно дирижёрский корпус может определить сегодня судьбу уникального по семантическому богатству жанра, и в наши дни сохранившего великую инерцию обновления. ■

**Доктор искусствоведения,  
профессор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**







A portrait of a young man with dark hair and light eyes, wearing a black tuxedo jacket, a white dress shirt, and a black bow tie. He is sitting in a patterned armchair, resting his chin on his right hand. The background is a plain, light gray wall.

Вадим ХОЛОДЕНКО:  
«ЕСЛИ ДОВЕРИТЬСЯ  
МУЗЫКЕ, ОНА ВСЁ  
СДЕЛАЕТ САМА»



Он победил на одном из самых престижных мировых конкурсов. Безоговорочно. Почти во всех номинациях. В американском Форт-Уорте это случается нечасто. Теперь он — артист мира с украинским паспортом и Московской консерваторией за плечами. Выпускник и аспирант великой Веры Горностаевой, Вадим Холоденко впервые даст Klavierabend на прославленной сцене Большого зала консерватории в Москве 11 апреля. Пожелаем ему успеха в этом знаменательном дебюте.

— Мир узнал о пианисте Вадиме Холоденко в 2013 году — после Вашего триумфа на Конкурсе имени Клиберна. Но эта победа — вершина долгого пути, наполненного разными событиями, впечатлениями, переживаниями. Какие моменты своей биографии Вы считаете самыми важными, может быть, переломными?

— Прежде всего, то, что я встретил Веру Васильевну Горностаеву. Она дала мне всё, что я умею. Предположим, технический аппарат у меня был поставлен в Киеве, но звук, фраза, эмоциональная составляющая — всё это воспринято от неё и от её ассистентов. Я много занимался с Сергеем Главатских, с Ксений Кнорре, её замечательной дочерью. Они сыграли огромную роль в моём профессиональном и музыкантском становлении. Но основное музыкальное восприятие было получено от Веры Васильевны. Я бесконечно благодарен ей и за то, как она ко мне отнеслась после нашего знакомства в Афинах, где она работала в жюри [Международный конкурс пианистов им. М. Каллас-2004; В. Холоденко стал обладателем Гран-при — прим. ред.]. Вера Васильевна пригласила меня в свой класс, а Роберт Евгеньевич Бушков, директор симфонического оркестра «Новая Россия», организовал спонсорскую поддержку.

[В. Холоденко обучался в Московской консерватории как иностранец, на платной основе — прим. ред.].

— У Вас сразу сложились доверительные отношения? Известно, что Вера Васильевна старалась не брать в класс студентов, человеческие качества которых, скажем мягко, не отвечали её высокой планке.

— В общем, да. Правда, поначалу я, конечно, ленился, прошло время, прежде чем я действительно понял, как и сколько нужно по-настоящему заниматься. Вера Васильевна занималась со мной очень много и столько же вложила в эти уроки.

— Если бы Вы смогли вернуться лет на 10 назад, что бы Вы посоветовали самому себе?

— Больше заниматься, это главное; к сожалению, ничего другого не придумано. Все рассказы про то, что пианисты определённого уровня уже могут не заниматься — это весёлые истории.

— Сегодня национальное самоопределение концертирующего исполнителя весьма условно. Вы переселились в США, там Вас называют украинским пианистом — по паспорту. А как себя назовёте Вы сами?

— Думаю, правильно сказать так: здесь, в России — моя школа. Я представитель русской фортепианной школы, потому что основное музыкальное образование получил в стенах Московской консерватории, где меня учили замечательные музыканты. Например, камерным ансамблем я занимался у Александра Рудина, по концертмейстерскому мастерству — у Маргариты Кравченко.

— Но пока камерные программы Вы представляете только в России.

— За рубежом, наверное, ещё не знают, что я это умею (смеётся). В России у меня замечательные партнёры. Например, в этом сезоне с Борисом Андриановым мы исполняем все сонаты для виолончели и фортепиано Бетховена [ближайший концерт — 4 апреля 2015 в Концертном зале РАМ им. Гнесиных — прим. ред.] .

— В 2012 году в Днепрпетровске Вы за семь вечеров сыграли все фортепианные сонаты Бетховена. Довольно рискованный проект, ведь считается, что до Бетховена нужно «дорасти».

— Не надо бояться, надо делать. Я исходил из простой мысли: если раньше начнёшь, то лет через 10 будешь лучше понимать, что происходит. Это был для меня очень важный проект, который многое дал в плане понимания не только бетховенских сочинений, но музыки вообще.



— Но результат Вам самому понравился? Насколько Вам удалось приблизиться к некоему идеалу, который Вы «нарисовали» мысленно?

— Вопрос об идеале очень относительный. Например, я достаточно долгое время играю, скажем, Рондо D-dur Моцарта; когда мне было 15 лет, у меня было одно идеальное представление об этой музыке, я даже писал работу на эту тему. Когда мне исполнилось 17, я понял, что понимаю эту музыку по-иному. исполнилось 20, и я играл опять иначе. Внутренний идеал музыкального произведения — часть человека, которая меняется вместе с ним.

Но концертирующий исполнитель на определённом этапе должен быть абсолютно убеждён в правильности этого идеала. Ведь публику, пришедшую на концерт, нужно убедить, а для этого — самому быть уверенным на 100%. Могут существовать сотни разных интерпретаций одного произведения, но в данную минуту на сцене — одна единственная как изъятие исполнительской воли. На следующий день, прослушав запись, можно обнаружить недостатки, неправильную фразировку и т.п. И тогда заново выстраиваешь некую идеальную картину, которая опять, наверное, рассыплется на мелкие кусочки, потому что это непрерывный поиск.

— Изменялись ли со временем Ваши репертуарные пристрастия?

— Конечно, вот сейчас я играю Второй концерт Прокофьева. Я его услышал, когда мне было лет десять. Помню первые впечатления: дикая, несуразная, странная музыка. Потом я познакомился с Третьим концертом, который мне, конечно, сразу очень понравился. Полтора года назад я выучил Второй — и влюбился в эту музыку. Тяжело я шёл к XX веку, многое казалось (да и сейчас кажется) непонятным. В эту музыку надо погрузиться, жить с ней — так же, как мы в школе живём с Бахом, Бетховеном, романтиками.

— При этом Ваш «именной» фестиваль, премьера которого состоялась в декабре 2014 года в Петрозаводске, называется «XX век с Вадимом Холоденко».

10 декабря

В. Холоденко, «Новый русский квартет». *Яначек, Веберн, Стеблев, Шостакович* (Фортепианный квинтет)

11 декабря

19.00. В. Холоденко. *Берг*. Соната. *Прокофьев*. Сонаты № 3, 9. *Шостакович*. 24 прелюдии

23.00. В. Холоденко. *Бах*. Искусство фуги.

12 декабря

В. Холоденко, С. Догадин (скрипка), Г. Кротенко (контрабас). *Равель* (Соната Posthume для скрипки и фортепиано), *Стравинский, Прокофьев, Хиндемит* (Соната для контрабаса и фортепиано), *Пендеревский* (Концертный дуэт для скрипки и фортепиано)

13 декабря

В. Холоденко, С. Догадин, Г. Кротенко, Симфонический оркестр Карельской филармонии, дирижер А. Рыбалко. *Розенблат, Збинден, Курбатов* (Концерт для фортепиано с оркестром)

— В том, что фестиваль состоялся, огромная заслуга Карельской филармонии. Я очень рад, что у всех участников оказалось свободным это «окно» в декабре, потому что нелегко собрать музыкантов вместе. Мне кажется, получилась интересная программа. Возможно, музыка XX века труднее для восприятия, но я бы не стал утверждать, что она предназначена только для профессионалов узкой специализации.

— *Карельская пресса особо отметила Ваше ночное исполнение «Искусства фуги»: «Даже ночной концерт Вадима Холоденко, в котором прозвучал цикл «Искусство фуги» Баха, собрал публику. Народу на этом спец-проекте, учитывая столь необычное время проведения, было немного, но как замечательно, что в нашем городе есть люди, готовые наслаждаться искусством даже ночью, причем были и те, кто слушал музыку с нотами в руках!».* А Вы, насколько я знаю, исполняли с нотами на пюпитре. Это исключение или игра по нотам представляется Вам нормальным явлением?

— Конечно, обычно я играю без нот. Но в данном случае решил подстраховаться, ведь в Петрозаводске в короткий срок было большое количество программ. Не имеет большого значения — с нотами или без, музыку это не меняет. Исполнитель находится между музыкой и публикой, через него одна доходит до другой. Если довериться ей, музыка всё делает сама. Добиться подобного состояния очень непросто.

— *Именно добиться?*

— Это происходит в случайном порядке. Я не связываю это с количеством занятий. Это — общий комплекс, как всё сложилось в течение дня выступления. Музыка по-настоящему случается очень редко. У меня, например, два-три концерта в сезон, после которых я чувствую, что приблизился к этому состоянию, преодолел волнение, пошёл за музыкой, а не принёс её за собой.

— *А как Вы боретесь со страхом, волнением на сцене? Или Вам эти ощущения теперь неведомы?*

— Причина исполнительского страха на сцене кроется в том, что мы боимся за себя, что вполне нормально. Но если осознать соотношение сил, если попытаться сконцентрироваться на музыке, раскрепоститься и слушать поток звуков, то можно приблизиться к идеальному состоянию на сцене. Это сложно, сам я страшно нервничаю перед каждым концертом.

Конечно, с опытом физические проявления волнения проходят, речь уже не идёт о трясущихся руках. Речь о другом: обидно, когда выходишь на сцену, а внутри ничего не происходит, и ты как истукан сидишь за роялем, потому что волнение съедает все силы. У меня были самые разнообразные происшествия, связанные с волнением, но всё это просто часть опыта, который нужно проанализировать и понять, прожить это.

— *Есть ли рецепт, как преодолевать волнение?*

— Жить с этим, это часть профессии. Для меня волнение просто присутствует, я к этому привык. Вот, например, в финале конкурса Клиберна я четыре дня подряд не спал, состояние было не из самых приятных. Я отдаю себе отчёт, что именно происходит со мной на сцене. Сажусь за рояль и наблюдаю за собой со стороны.

— *Вы не боитесь, что после победы в Форт-Уорте Вы стали частью опасной для исполнителя разрушительной машины под названием «музыкальный бизнес»?*

— Да, это никак не помогает музыке. Я сменил менеджмент, мы договорились, что я буду играть не 150 (а так было в первый год после конкурса), а 50 концертов в сезон. С новым агентом мы более разумно подошли к планированию графика — три разных сольных программы в сезон и два концерта с оркестром в полугодии. К счастью, есть примеры исполнителей, который играют то, что им нравится, и с той частотой, которая их устраивает.





— *Вы испытываете репертуарный диктат со стороны менеджмента, организаторов концертов?*

— Нет, в сольных программах — вообще полная свобода. Иногда, правда, просят сочинить некое обоснование, почему в программе заявлены именно эти композиторы. Я-то чувствую программу интуитивно, нахожу некий внутренний порядок, почему одно произведение хорошо слушается рядом с другим.

— *Даже при 50 концертах в сезон приходится играть несколько одинаковых программ подряд. Возможно ли к каждому исполнению отнестись, как к первому?*

— Надо себя эмоционально расшатывать, накачивать эмоциями, «просыпаться» перед выступлением. Можно вызвать в памяти какой-то опыт и переживания, разогреть в себе эти эмоции, далее они начинают сами работать. Требуется 4–5 дней, чтобы восстановиться после концерта, которых обычно, к сожалению, нет.

— *А как же всё-таки восполнять энергетический запас?*

— Хорошо спать и ограничить общение в день выступления. Бывает, что я после концерта чувствую настоящее истощение. Выходишь в зал, а там — 600 человек, жаждущих впечатлений, а на сцене — один исполнитель, который в центре внимания. Это нормальный процесс, но после сольных концертов остаётся ощущение полной пустоты. Потому что всё настоящее, эмоциональное остаётся на сцене.

— *Есть сочинения, к которым Вы пока не готовы «прикоснуться»?*

— Прикоснуться можно к любому сочинению. Я в определённый момент понял, что путь к идеальному воплощению бесконечен, но надо сделать первый шаг.

— *Как Вы теперь проходите этот путь, когда рядом нет педагогов?*

— Стал слушать больше записей. Знаете, иногда сидишь после концерта, довольный, поставишь диск Микеланджели — и идёшь дальше заниматься.

— *У Вас нет ощущения, что сегодня стало психологически сложнее жить: огромный информационный поток, сменяемость кадров, скорость перемещений. Как в такой ситуации сосредотачиваться?*

— Читать книги, очень полезное занятие.

— *Вы известны уникальным умением великолепно читать с листа. Это врождённое качество или результат тренировок?*

— Я думаю, это свойство мозгов. Не знаю, чем ещё объяснить. В детстве одна очень хорошая знакомая в Киеве, педагог в школе, принесла нам домой огромное количество нот. Там были и «Мефисто-вальс» Листа, и бетховенская «Аппассионата», и клавиры симфоний. И я постоянно играл, прорывался вперёд сквозь текст. Оттуда у меня некая интуиция, знание, что будет дальше, руки предчувствуют расположение следующего аккорда. Некое предугадывание, что ли.

— *У Вас есть собственная система выучивания больших объёмов текста наизусть?*

— Я пытался анализировать этот аспект работы. Раньше я учил вообще легко: мог за пару дней запомнить новое произведение, для меня это давно отработанный, автоматический процесс. Во-первых, музыка, над которой работаешь, постоянно звучит в голове: пианист играет, играет, потом это «варится» в голове и, наверное, как-то запоминается. Иногда это бывает мучительно, поскольку это непрерывный процесс звучания музыки в сознании, постоянный проигрыватель. Плюс к этому, конечно, и мышечная память, которая вырабатывается во время занятий. В итоге что-то я запоминаю в один день, что-то — в неделю. Сажусь и играю — вот моя простая и эффективная тактика.

Мой киевский педагог Борис Фёдоров вдохновлял меня на работу без инструмента. Он предлагал такой метод: берёшь ноты, про себя слушаешь, поёшь, дирижируешь — не имеет значения, за инструментом или без. Он это называл структурированием музыки в уме. При такой работе воображения всё будто раскладывается по полочкам и, наверное, лучше запоминается.

— *Бывает ли Вам вообще что-то трудно технически? И как Вы работаете над технически сложными местами?*

— Бывает, конечно. Изобретаю какие-то варианты, как советовал ещё Ф. Бузони: придумать свои собственные упражнения для сложных пассажей, ритмические варианты, что-то сымпровизировать на эту тему. Со временем я пришёл к такой простой и очевидной идее: многое решает аппликатура. Правильная аппликатура — это залог успеха.

— *Есть мнение, что сегодня вся власть — у дирижёров. Именно они определяют, насколько успешно сложится карьера того или иного солиста.*

— Наверное, так и есть. Например, именно дирижёр оркестра Форт-Уорта привёл меня в новое агентство, познакомил с важными для музыкальной жизни людьми, организовал много концертов в Европе.

— *Есть ли у Вас регламент первого общения с новым дирижёром, алгоритм поведения на первой репетиции?*

— Что Вы, при нынешнем темпе жизни всё минимизировано, времени мало. Это как пилот: изучает план полёта, взлетает, включает автопилот, спит, просыпается и сажает самолет.

С дирижёром мы обсуждаем темпы — и играем. Конечно, приятно, когда с его стороны проявляется музыкантская инициатива.

— *У Вас есть предпочтения по маркам инструментов?*

— Я за последний год очень много играл в США, там в 99% случаев — американские Steinway. Честно говоря, они очень похожи на «Красный Октябрь», сходство поразительное. А в Европе — прекрасные гамбургские инструменты. Есть сейчас новое течение — Fazioli. Я могу сказать: это действительно замечательные инструменты. Встречал очень хорошие рояли Yamaha. Если бы я выбирал рояль для занятий, то возможно выбрал бы маленький Kawai.

— *Как Вы относитесь к перспективе педагогической работы?*

— Отношусь хорошо, но времени нет (*смеётся*).

— *Есть распространённое суждение, что занятие педагогикой в принципе мешает концертной деятельности.*

— Не понимаю, чем мешает. Мне это только помогало, потому что давало возможность самому внимательнее разобраться в том или ином сочинении. У меня нет особого педагогического опыта, я только иногда слушал студентов Веры Васильевны. Но прекрасно понял, что это совершенно особенный талант. В.В. могла вдохновить любого студента, а я вот, сколько не показывал и не рассказывал, особых успехов не добился.

— *Можно чему-либо научить на мастер-классе?*

— Думаю, нет. Это красивая рекламная кампания.

— *В ближайшее время выйдет Ваш сольный диск на фирме «Мелодия». Как формировалась его программа?*

— Вы знаете, меня приятно удивило, что «Мелодия» позволила мне записать ту программу, которую я хотел. Это Соната b-moll Балакирева (ей я заинтересовался благодаря Лукасу Генюшасу, можно сказать, он мне её открыл), Шесть пьес на одну тему П. Чайковского и два совершенно не известных публике сочинения: только что написанные семь пьес «Затерянные во тьме» Алексея Курбатова и «Маленькая кипрская музыка» Евгения Чаплыгина. Презентация диска состоится на моих сольных концертах в Москве (11 апреля, Большой зал консерватории) и Санкт-Петербурге (13 апреля, Малый зал



© Ira Polyarnaya/Melodiya

филармонии). Я посвящаю эти выступления памяти Веры Васильевны Горностаевой...

— По сути, новый CD — просветительский проект, одновременно popularizing современное композиторское творчество?

— Композиторам сложно, значительно сложнее, чем исполнителям. Но мне не нравятся выражения «popularizing», «нести в массы» — музыке и массам от этого никакого толку.

— Вы занимаетесь композицией? Известны Ваша замечательная каденция к Двадцать первому концерту Моцарта, обработки романсов Рахманинова.

— Когда я был совсем маленьким, то накопил некоторое количество «неоконченных симфоний», которые я принёс педагогу по композиции. Тот попросил меня выйти из класса, а чуть позже вышла очень расстроенная мама (смеётся). Что касается каденции — это не компо-

зиция, просто у меня были хорошие педагоги по полифонии. Обработки — возможность для пианиста «прикоснуться» к музыке, написанной не для фортепиано, это я очень люблю.

— Что бы Вы посоветовали молодым музыкантам, жаждущим сольной карьеры?

— Карьера концертующего пианиста — это не так романтично, как кажется со стороны. Концертное дело существует по своим чётким законам. В такой атмосфере важно не потерять и не превращать сезон в весёлый конвейер.

Когда наконец-то приходишь до заветной точки, и тебе открыты многие возможности, с этого момента возле тебя должен быть мудрый человек, который ограничит твой искренний порыв занять сцену максимально плотно. Нужно сохранять человеческий вид, и всё будет замечательно. ■

**Материал подготовили  
Марина БРОКАНОВА, Светлана ЕЛИНА**

В. Холоденко родился в 1986 году в Киеве. Окончил Киевскую специальную музыкальную школу им. Н.В. Лысенко, продолжил обучение в Национальной музыкальной академии Украины. В 2005–10 — студент, в 2010–13 — аспирант Московской консерватории в классе проф. В. Горностаевой.

Лауреат многих международных конкурсов, в том числе — им. Ф. Листа в Будапеште (III премия, 2001), имени М. Каллас в Афинах (Гран-при, 2004), им. Дж. Бахауэр в Солт-Лейк-Сити (III премия, 2006), в Сендае (I премия, 2010), им. Ф. Шуберта в Дортмунде (I премия, 2011). Победитель Конкурса Вана Клиберна в Форт-

Урте (2013). Лауреат Молодежной премии «Триумф» (2004).

Концерты В. Холоденко проходят в лучших залах Москвы и Санкт-Петербурга, во многих городах России. Гастролировал в Австрии, Венгрии, Польше, Румынии, Германии, Греции, Италии, Франции, Хорватии, Чехии, Швейцарии, США, Израиле, Китае, Японии. Выступает с ведущими симфоническими оркестрами мира.

В области камерного исполнительства сотрудничает с музыкантами Камерного ансамбля «Солисты Москвы», участником «Нового русского квартета», А. Бaeвой, А. Бузловым, Е. Ревич, А. Тростянским, Г. Казазя-

ном, Р. Комачковым, А. Уткиным и другими известными музыкантами. В 2007 В. Холоденко и А. Гугнин создали фортепианный дуэт «iDuo», который в 2008 стал лауреатом II премии на конкурсе в Сан-Марино.

Записал компакт-диски с сочинениями Шуберта, Шопена, Листа (Двадцать трансцендентных этюдов), Дебюсси, Метнера, Рахманинова. Автор фортепианных обработок романсов Рахманинова «Мелодия», «Крысолов» и хора «Белилицы, румяницы».

[www.vadymkholodenko.com](http://www.vadymkholodenko.com)

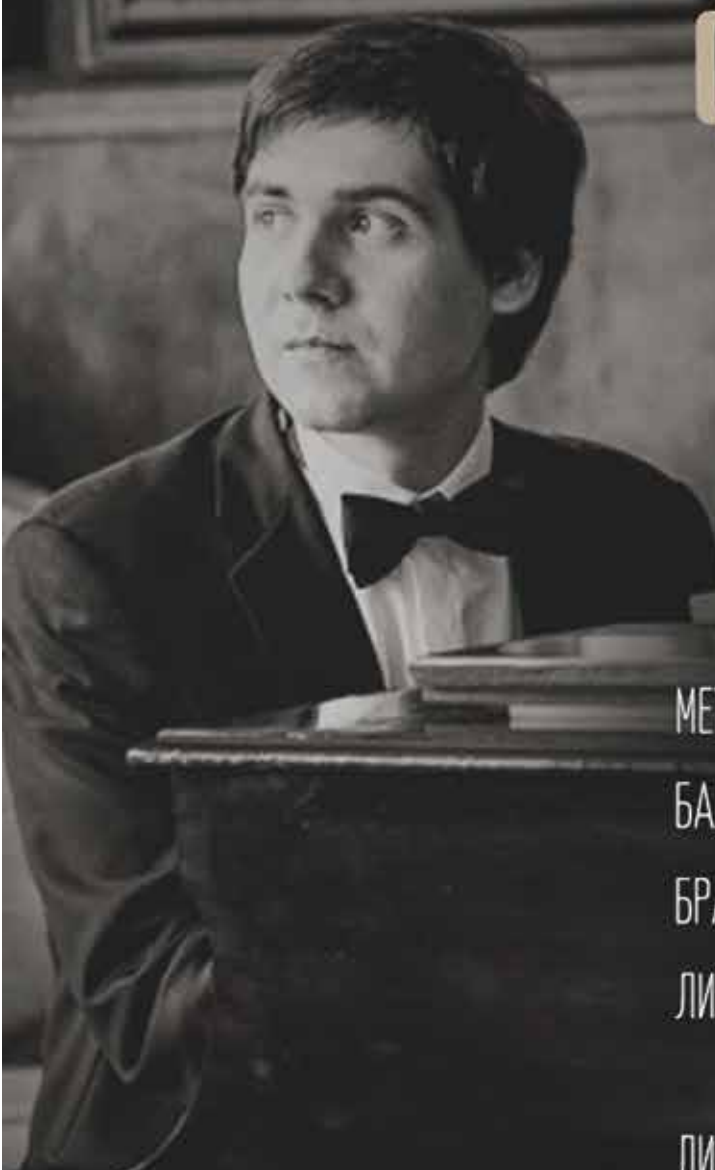


# БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

Победитель XIV Международного конкурса пианистов им. Вана Клиберна

# ВАДИМ ХОЛОДЕНКО

## ФОРТЕПИАНО



МЕТНЕР. «Сказки» op. 9 № 2, op. 14 № 2, op. 20 № 2

БАЛАКИРЕВ. Соната си-бемоль минор, op. 5

БРАМС. Фантазии (3 каприччио и 4 интермеццо), op. 116

ЛИСТ. Invocation (из «Гармоний поэтических и религиозных для фортепиано», S. 173)

ЛИСТ. Венгерская рапсодия № 19, S. 244/19



# РОМАНТИЧЕСКОЕ НАПУТСТВИЕ

**П**рекрасную традицию создала в Москве **Екатерина Мечетина**. В рождественское затишье, когда для тех, кто не уехал путешествовать, на добрую пару недель главным из искусств становится оливье, она раздвигает культурный горизонт и устраивает концерт-праздник.

На самом деле никакой «рождественской скидки» по отношению к исполнительнице тут нет: одно то, что в программе — **все баллады Шопена**, обеспечило бы событию серьёзное внимание и в разгар сезона. А уж тем более в начале года, когда публике явно не хватает высоких музыкальных впечатлений. Насколько насыщены они, в тихие дни Рождества в том числе, говорит супераншлаг в Большом зале консерватории, где по традиции уже третий год проходят эти концерты Екатерины. Даже во втором амфитеатре люди не только сидели, но и стояли, подпирая головами потолок...

Итак, погружение в романтизм. Или, если угодно, визит в его сказочную страну. Но относительно Шопена это, конечно, именно глубинное погружение. Сразу вспоминается вырастающая из басов на половину рояльного диапазона первая речитативная фраза Первой баллады. Векое слово, повисающий в воздухе печальный вопрос... Так, сверхглубоким зву-

ком, с огромным эмоциональным фундаментом под каждой нотой играла Екатерина и Первую, и следующую за ней Вторую баллады. Плотности не убывало и в тихих фрагментах, что подчёркивалось темповой оттяжкой фраз, каждая из которых раскручивалась, как бы преодолевая огромное сопротивление среды. Показалось даже — может быть, стоило где-то уменьшить вес этих эмоциональных гирь? В самой музыке Шопена столько значительности, что не будет преступлением иногда сыграть её даже облегченно, едва ли не сухо. Вспомним, как умел это делать Рахманинов, а вслед за ним Горовиц — от экономии внешних звуковых средств ощущение скрытых глубин страсти не только не пропало, но наоборот, усиливалось.

Очевидное прояснение сулила Третья баллада, единственная из всех мажорная, и оно в самом деле наступило. По крайней мере в ней руки пианистки больше летали над клавиатурой, чем давили на неё. Наконец, в Четвёртой балладе мне послышалась попытка соединить оба эти приема — ведь в главной теме, какой бы печальной она ни была, без смысловых оттенков «вполголоса» и «сквозь дымку воспоминаний» не обойтись. И постепенно раскручиваемый к трагической развязке бег Четвёртой оказался,

на мой вкус, наиболее органичным, если сравнивать с тремя предыдущими номерами первого отделения.

Перерыв. Трагические балладные страсти отступили. Самое время вспомнить, что всё же на дворе праздник, и перейти от «глубинного погружения» к «визиту в волшебную страну».

Её самая прекрасная область — это детство. И одна из прекраснейших, теплейших музык, ей посвященных, — «**Детские сцены**» Шумана. Думаю, даже сам Чайковский с его «Детским альбомом» снимал шляпу перед старшим коллегой, сумевшим так просто, в таких небольших пьесах сказать так много о восприятии мира ребенком. В весело-шутливых «Пятнашках» или «Страшилке», в грёзоподобном «Полном счастье» или в самих «Грёзах» — тех самых, что давно живут и отдельно от родного цикла — игра Екатерины подходила музыке идеально. Даже не скажешь, что тут туше было нужной весомости, просто Катины пальцы жили вместе с клавиатурой.

«**Утешение**» Листа — продолжение грёзы, только герою уже не 6, а 16. Несколько минут блаженных мечтаний — и...

Начинается бал. Не пышный — помпезность чужда Рождеству, а скорее уютный, семейный праздник, каким обычно и начиналась дорога к волшебству, ёлке, подаркам, новогодним сновидениям. Ведь «**Венские вечера**» Шуберта-Листа и есть такая опозитизированная домашняя вечеринка, где гениально-простые шубертовские вальсы, сами по себе полные невыразимого очарования, выстраиваются в гирлянду и окутываются флёром листовской фантазии. Тут пианистке дались и необходимые в Шуберте плотность, материальность скачков и ритмов, и полётность фантазера Листа. Всегда бы Вам так летать, Екатерина!

Наконец, кульминация веселья — **Вторая Венгерская рапсодия Листа**. Сочинение, мимо которого не прошёл ни один состоявшийся пианист. Но именно благодаря игре Екатерины я впервые догадался, что все эти переборы, форшлагги и трели — не просто так: это звенят цимбалы и бубенчики, тембры которых забрезжили в красочном Катином звуке. С особым трепетом жду 8-й минуты сочинения: там Лист — редкий для него случай — поставил знак «каденция», совсем как старые мастера, которые всегда оставляли исполнителям место поимпровизировать вволю, однако и для XIX века такое диковина, а большинство виртуозов с тех пор так прочно разучились импровизировать, что листовским разрешением выйти за рамки нотного текста

пользуются единицы — Рахманинов, Горовиц, Мацуев...

И каденция состоялась! Это не был экскурс в авторский композиторский стиль, как у Рахманинова; не джаз, как у Мацуева. Что же прозвучало? Да просто воспоминание о предыдущей музыке: раздумье Первой баллады, блеск Третьей, мозаика детских сцен и шубертовских вальсов... и даже «В лесу родилась елочка», которой, правда, в программе не было, но она так ей сродни: говорят ведь, что на самом деле это пересаженная на русскую почву старинная немецкая рождественская песенка, которую оттого и Пётр Ильич в самые сказочные моменты балета «Щелкунчик» использовал... Вот тут бы, когда у всей публики на лицах засветились детские улыбки, Кате и закончить каденцию и выстрелить в зал фейерверком листовской коды. Но что-то толкнуло её задержаться, и вновь возникла сумрачная шопеновская баллада, ещё какая-то тема... Перебор, помешавший (по крайней мере, автору этих строк) в полной мере разделить финальную листовскую радость.

Бисы — бисерный (простите за невольный каламбур) Ges-dur'ный этюд Шопена, его же Des-dur'ный ноктюрн (этакий привет Листу с его «Утешением»), его же вальс в той же тональности... И, наконец, — сквозь тихий звон дискантовых подголосков на фоне мерных хрустальных аккордов полилась ангельская мелодия — обработка арии «Schafe können sicher weiden» из «Охотничьей кантаты» Баха. Екатерина проявила тут своё тонкое умение — помню, писал о нём, когда она играла плетнёвскую обработку «Щелкунчика» в зале Чайковского: казалось, будто пассаж пробегает через встречный пассаж, как группы танцовщиков пробегают друг сквозь друга. Так и здесь мелодия, смело ступая по тем же нотам, по которым только что «ходили» подголоски, нигде не «запинается» и не смешивается с ними — будто в разных ярусах бездонного неба бродят стайки облаков-барашков, в вольном полёте не мешая друг другу и создавая полифоническую гармонию сфер. Кстати, и ария ведь про барашков: «Овцы могут спать спокойно». Чудесное напутствие Баха, обработавшего его Эгона Петри и сыгравшей нам эту обработку Екатерины Мечетиной — «овечьему» 2015 году. Только бы наша жизнь, которая далеко не во всём течёт по законам гармонии, к нему прислушалась. ■

**Сергей БИРЮКОВ**  
Фото автора





19 января 2015 года ушла из жизни Вера Васильевна Горностаева. Мир лишился великой личности, музыканта мировой славы, педагога, создавшего новую Плеяду — залог продлённой жизни её души в реальном мире. Она не только восприняла и передала самые светоносные импульсы от одного из корифеев пианизма XX века — Генриха Нейгауза, но стала основателем собственной школы, прославленной в мире. Весь цвет современного русского пианизма пришёл проводить её. Во время прощания с этой великой женщиной звучала музыка, ею сотворенная. И все, пришедшие проститься с нею, были поражены уникальной глубиной и непостижимым мастерством её музыкального произведения. Золотая струна, протянутая ею из века XX в век XXI, не оборвалась с её уходом. Божественная духовность её словно перелилась в сердце созданной ею Плеяды. Она любила повторять: «Пианистом с большой буквы может стать лишь тот, кто обладает негибимой волей — характером». Сама же обладала уникальным характером, готовым заострить любую грань её многочисленных дарований. Она стремилась излиться в разные формы творческого духа, воплощаясь в собственных перевоплощениях. Её душа, познавшая аскезу выживания во времена звериного культа и торжества догмата, взрастила обострённую принципиальность, побуждавшую к публицистике и к письменному рассказу в слове. Её сердце, переполненное чувством светозарности искусства, побуждало к просветительству через слово сценическое. Радость блистательного концертного выступления сменилась мудростью Учителя. Невозможно постичь, как многократно запечатлённое нашей памятью реальное явление блистательного человеческого воплощения, ещё звучащее музыкой в наших ушах, всё ещё возбуждающее наше чувство, ушло из жизни. Её образ остался как событие культуры, как пример беззаветности в избранном деле, как образец неутомимости ума. Она была великим другом нашего журнала, поддержавшим его от основания. Она вселяла уверенность в дела и помыслы наши. А жизнь её, полная удивительных свершений, должна быть признана явлением нарицательным.

**Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**

# Вера ГОРНОСТАЕВА: «НАДО ДЕЛИТЬСЯ ЛЮБОВЬЮ К МУЗЫКЕ»

18





Наша первая встреча с Верой Васильевной Горностаевой состоялась в сентябре 2009 года. В декабре-2014 она дополнила мысли, высказанные ранее, а также поделилась воспоминаниями о годах учения в классе Г.Г. Нейгауза, о других музыкантах прошлого и современности. В декабрьской беседе представлены размышления Веры Васильевны о проблемах исполнительского искусства наших дней. Это было последнее интервью...

— *Вера Васильевна, пожалуйста, поделитесь своими мыслями о педагогике и исполнительстве — двух важных ипостасях деятельности музыканта.*

— Тема достаточно интересная, потому что я всю жизнь пыталась соединить эти две совершенно разные профессии — исполнительство и преподавание. Когда я много играла и одновременно с этим преподавала, было очень сложно. И вместе с тем, выбрать что-то одно я никогда не могла.

Существует такая точка зрения: пока молод, нужно играть, гастролировать, концерттировать. Быть может, есть серьёзные основания так думать. Но не преподавать я не могла. Почему? Думаю, ответ простой — я слишком любила преподавать и не менее любила играть. И у меня эти два направления как бы всегда боролись.

Когда я выиграла конкурс в Праге, меня тут же пригласили в «Союзконцерт». Эта эпоха в моей жизни была очень полезна, потому что, оставаясь «невыездной» для зарубежья, я могла ездить по огромной империи под названием СССР. Украина, Белоруссия, Грузия, Армения, Прибалтика... — совершенно гигантское поле для настоящей концертной деятельности. Бывали периоды, когда я давала до 90 концертов в год. Некоторые города и регионы я посещала регулярно каждый сезон. Урал, Сибирь я очень любила. Новосибирск, Омск, Тюмень, Челябинск, Екатеринбург...

Концерты были не только в крупных городах, но и «в глубинке» — в небольших городах, в которых приходилось играть даже в музыкальных школах: в Великих Луках на Псковщине, например, во множестве других провинциальных городов. Интерес к классике, к воспитанию музыкального юношества заслуживает восхищения. Глубинку не надо забывать, а наоборот — надо поддерживать и питать, потому что там воспитывают тех талантливых детишек, которые потом учатся и в ЦМШ, и в других столичных школах и училищах. Это тот фундамент, на котором держится наша консерватория.

Порой, когда бывали периоды интенсивных гастролей или подготовки к сольному концерту

в Большом зале с новой программой, я временно выключалась из преподавания, и это было крайне трудно. Тем более, что ассистенты появились позже, когда в 39 лет я стала профессором. Но ведь играла-то я до 39 лет очень много. Когда возвращалась с гастролей или после сольного концерта в столице, я буквально кидалась преподавать вовсю. И всегда думала: как одно связано с другим?

Вместе с тем, за всю свою жизнь я очень хорошо осознала, какие это разные грани музыкального дарования: играть на сцене, быть исполнителем — и преподавать. Включаются разные качества. Исполнитель может быть эгоцентриком, человеком совершенно не общительным, не коммуникабельным, сосредоточенным на своих артистических задачах — на то он и исполнитель. Но педагог не может себе такого позволить — суть его профессии в общении. Любовь к преподаванию всегда связана с тем, что ты хочешь отдать, а не только сохранить свои идеи для себя. А как иначе?

Кроме того, педагог обязан быть психологом, он должен понимать, что каждый ученик — это отдельный мир, и надо найти ключ к каждому. Найти общее пространство с учеником — это очень важно. Приобщить его к своему миру, научить понимать музыку, а не просто показать, какая нужна аппликатура и какие где темпы. «Будь, дружок, внимателен к авторскому тексту», — это только одна, хотя и важная сторона вопроса. Разве достаточно просто научить ученика полифонии, показать, где интермедии, где темы, как строится сама конструкция фуги Баха? Мир Баха не укладывается в то, что я перечислила. Понимание мира Баха — это также понимание Евангелия, осознание того, что этот человек всегда был «рядом с Христом». Необходимо приобщить ученика к тому миру, который для Баха был его воздухом, его пространством. Без такого желания приобщения ничего не получится — ученик не почувствует стиль Баха.

И так с каждым композитором. Говоря, например, о Бетховене, невозможно ограничиться только профессиональными замечаниями. Тут далеко не только уровень динамики или аппликатуры, темпов и прочего, тут огромное

пространство бетховенского мира, его судьба, которая дала нам позднего Бетховена. Я часто думаю, что глухота Бетховена Богом посланная: это Крест, который он нёс почти всю свою жизнь, но этот Крест дал также и мощь его творчеству. Здесь такой богатый материал, что ты просто обязан поделиться своими размышлениями об этом гении.

Однако при всём этом, конечно, надо быть исполнителем. Какой же ты педагог, если не можешь показать конкретно: какое значение имеет звук, каким разным он является в эпоху, когда не было ещё рояля, в эпоху Баха, затем Гайдна, Моцарта. Известно, что Бетховен переписывался с фабрикантом ранних фортепиано и давал ему советы по поводу усовершенствования нового инструмента. Так, по сути, Бетховен открывал пути в романтику. Наряду с этим в таком мощном явлении, как поздний бетховенский стиль, можно найти предчувствие Шуберта, раннего романтизма. Такие моменты существенны, и если ученик этого не понимает, он не приобщится к романтизму, возникшему вместе с рождением рояля. Это всё входит в миссию педагога, если он хочет воспитать музыканта, артиста.

Для меня вообще крайне важно то, что я называю образным мышлением. В своё время, когда я играла в концертных программах 29-ю бетховенскую сонату, Фантазию «Скиталец» Шуберта и брамсовские сонаты, я поняла, что между ними существует явная преемственность: образ мощного бетховенского темперамента идет к Шуберту и Брамсу. И пианист должен понимать такие связи, ведь подобных аналогий, ассоциаций в музыке множество. И они прекрасны, потому что расширяют историческое и стилистическое понимание музыки: почему те или иные образы связаны, в чём они между собой пересекаются. И потом, существуют разные музыкально-национальные культуры, разные стили. И если вы хотите чему-либо научить студента, вы должны уметь объяснить ему, какова связь стилей музыки и, например, литературы или архитектуры. Человек, играющий Баха, должен любить и понимать архитектуру готики, потому что его фуги очень часто ассоциируются с готическим собором.

Да, исполнитель также может углубляться в пространство Бетховена или Шопена, в их биографии, письма, духовный мир. Но обязан ли он уметь объяснить это словами? Это совсем отдельный дар. Поэтому нельзя сказать, что любой, даже очень хороший исполнитель непременно будет очень хорошим пе-

дагогом. Это — профессии, рядом лежащие, но не всегда пересекающиеся. Совсем не всегда. В каком-то смысле профессия педагога, как мне кажется, шире по необходимым качествам, особенностям характера человека, решившего преподавать и любившего всерьёз это дело; для того, чтобы преподавать, надо очень любить это дело. Правда, это можно сказать о всяком призвании — живописном, литературном, актёрском. Они требуют любви, самопожертвования.

Что касается преподавания, оно ещё и дарит. Это я поняла с годами. Сегодня я вообще не могла бы без этого жить, потому что оно духовно питает. Причём, интересная вещь. Выходишь на сцену, всё отработано, обыграно, доведено до совершенства, насколько это возможно. Ты выходишь делиться с публикой своей любовью к музыке и... чувствуешь, что ты не «в ударе», вдохновения нет — ты не находишься в этом счастливом состоянии. Некоторых Бог одарил безотказным вдохновением: артист вышел на сцену — и уже полон вдохновения. Но ведь это не всегда и не у всех. В своем последнем интервью с Юрием Башметом Мстислав Ростропович выразительно говорит о том, что делиться с публикой любовью к музыке — это его миссия. Но Ростропович — гений, это особая категория. Казалось, Ростропович зажигался от самой сцены: вышел — и уже зажёгся. Сегодня, когда я отошла от исполнительства в силу возраста, для меня остаётся неизменным тот же принцип и в педагогике — надо делиться любовью к музыке. А это очень серьёзный талант. И не только талант, а ещё и опыт. Этому учишься всю жизнь.

Проводя параллели между исполнительством и педагогикой, хочу сказать, что в педагогике есть огромное преимущество. Ученик приносит на урок пьесу, которую ты знаешь досконально. Но когда тебе нужно что-то показать, порой твой показ оказывается лучше, чем сценическое исполнение. Потому что там — что-то основательно подготовленное, «пройденный этап». А здесь — неожиданность, что-то вроде «переоткрытия», особенно когда пьесу слышишь после большого перерыва. И у тебя возникает то самое вдохновение, которое необходимо артисту на сцене, потому что ты как бы заново переживаешь ту свежесть отношения к музыке, которая как раз нужна исполнителю. И ты делишься с учеником этим чувством, этой любовью к фуге Баха, к сонате Шопена, к циклу Шумана... Эта любовь питает тебя. Какие интересные пересечения!



— Как Вы оцениваете нынешнее состояние музыкального образования? Ведь у Вас большой, многолетний опыт преподавания в разных странах: мастер-классы, регулярная работа в учебных заведениях Италии, Японии, Франции, Германии, Соединённых Штатов...

— Ну, достаточно, чтобы иметь сравнительные критерии. У меня нередко спрашивают здесь, в России, не является ли преувеличением, что Московская консерватория — лучший музыкальный вуз в мире. Ответ для меня очевиден: в Московской консерватории иная манера обучения, да и просто уровень другой. Приведу пример. Вот я преподавала в Туре, куда постоянно приезжало студенчество из Парижа. Приходит студент, играет финал Шестой сонаты Прокофьева. После занятия я поинтересовалась: «Почему только финал?». Он в ответ: «Мне нужен именно финал». — «А первую часть ты знаешь?» — «Нет». Потом приходит другая студентка и опять играет этот финал. Спрашиваю: «Сколько частей в сонате?». Не знает. И так до третьего дошли. Я попросила объяснить, почему все играют только финал из Шестой сонаты Прокофьева. «А у нас на третьем курсе обязательно нужно играть финал сонаты Прокофьева». Подобного в Московской консерватории я даже представить не могу. Согласитесь,

это совершенно исключает вопрос об уровне музыкантов. Впрочем, это очень хорошо переключается с конкурсом Маргерит Лонг—Жака Тибо в Париже, где на I туре надо было играть первую часть, а затем сразу финал b-moll'ной сонаты Шопена. И это на конкурсе! Это было ещё при Нейгаузе; я не забуду, как он и другие наши профессора возмущались.

Или вот: помню, я преподавала в Хамамацу, и студент одной из ведущих токийских консерваторий играет на уроке «Мефисто-вальс» без средней части! Божественное место перед репризой отсутствует! Спрашиваю: «Почему?» — «А эта пьеса у нас не вмещается по хронометражу в концертную программу, поэтому играю с купюрами». Совершенно непонятный стиль преподавания. У нас это было бы немислимо! Да и студенты Джульядской школы на меня не производили впечатления образованных молодых людей.

Конечно, талантливые люди есть везде, но сама манера преподавания для меня часто непонятна. Я не хочу никого ругать. У всех есть свои преимущества и хорошие идеи. Например, когда мою выпускницу Дину Йоффе пригласили работать в Гамбург, она там вступительный коллоквиум сдавала, концерт играла и проводила мастер-класс. Мне это очень понравилось. А почему бы не сделать то же самое у нас? Вот



в этом смысле у нас наверняка есть какие-то проколы. Но в целом, когда сидит комиссия на балконе Малого зала, она разбирается. Музыканты сидят. Нет ощущения, что чьё-то мнение вызывает недоумение, как могло понравиться то или это и т.д. Есть определённое единодушие в оценках, и это очень важно. Московская консерватория как стояла, так и стоит. Очень полноценно стоит на земле.

**— Вы являлись членом многих международных конкурсов: в Варшаве, Глазго, Хаммацу, Ницце, неоднократно в Кливленде. Чувствуется ли своеобразие российских пианистов на фоне западных?**

— Я всегда готовлю к конкурсам — это ведь тоже сцена. Едут, играют, часто получают первые или вторые премии. Это учит молодых пианистов многим полезным качествам. Сегодня в мире есть четыре очень мощных конкурса — такое «конкурсное каре»: имени Шопена в Варшаве, имени Королевы Елизаветы в Брюсселе, имени Чайковского в Москве, имени Вана Клиберна в тexasском Форт-Уорте. Победы в этих соревнованиях — не что иное, как оценка со стороны мировой культуры нашей школы, причём не так, как раньше, когда её чуть ли не обвиняли в том, что она демонстрирует огромную виртуозность, профессионализм, но вот, дескать, личности нет. Я убеждена: личность есть! Потому что без этого артистического свойства, скажем, в Техасе первую премию не дадут, и Московская консерватория достойно представляет себя. Но ещё важнее, как победившие утвердят или не утвердят себя на концертной сцене. И когда они доказывают свою востребованность количеством концертов, приглашений, турне по всей планете, ты понимаешь, что человек действительно выбился в люди, потому что одной только премией ничего не сделаешь.

**— Как Вы относитесь к детским и юношеским конкурсам, количество которых сегодня, кажется, приблизилось к рекордному на планете? Насколько, на Ваш взгляд, органична связь между системой детского образования и конкурсными марафонами?**

— Я не могу плохо относиться к детским конкурсам: я много лет возглавляла телевизионный конкурс «Шелкунчик». Поражало, откуда берутся эти талантливые малыши! Кстати, провинция работает лучше Москвы. Последний детский конкурс, на котором я была председателем жюри, проходил в Дубне. Это был конкурс среди ДМШ Московской области в ап-

реле 2014 года. Меня приглашают на детские конкурсы, зная мою любовь к детскому преподаванию. Моя мама была педагогом ДМШ, и у меня к этому отношение достаточно тёплое. К детскому обучению меня пристрастил Ростропович, который меня рекомендовал преподавать в Японии. Я там окончательно поняла, что должна набирать малышей и учить их играть. Потому что, когда приходят девочки в 14 лет и играют Третью балладу или Des-dur'ный вальс Шопена, они, как правило, демонстрируют отсутствие профессионального навыка. Играют, как на клавесине. В течение ряда лет параллельно с Московской консерваторией я вела класс в Японии. Класс подобрался очень сильный, и тому подтверждение — первая премия на Конкурсе имени Чайковского Аяко Уэхары, любимицы Ростроповича, с которой он играл в Токио последний свой концерт.

Мне кажется, детским конкурсам нужно не терять связь с профессорами консерватории. С детьми, конечно, нужно быть в контакте. Из них вырастают потом такие, как Аяко Уэхара. Побеждает талант. Тем более, такой светлый, яркий, такой естественный, как у неё. Она никаких дров не ломает, а просто замечательно дышит в музыке. Кстати, 120 лет со дня рождения Нейгауза она отмечала в Токио. Она считает себя «нейгаузовкой», говорит, что она ученица Веры Горностаевой, которая продолжает школу Нейгауза. Мой учитель для неё — святыня.

**— Школа Нейгауза, русская фортепианная школа... Что Вы вкладываете в эти понятия? Ведь в наши дни нередко можно услышать мнение, что в эпоху ассимиляции, которую мы переживаем в мировой исполнительской культуре, само понятие «русская школа» не особенно актуально.**

— Вопрос о русской школе — один из наиболее неоднозначных. Школа, конечно, передаёт традиции. Безусловно, если бы я не училась у Генриха Густавовича Нейгауза, я, наверное, преподавала бы во многом иначе. Влияние такого мастера, такого величайшего музыканта, давшего миру Гилельса, Рихтера, Зака, бесспорно. Школу Нейгауза продолжали Евгений Малинин, Лев Наумов, я также ощущаю себя её продолжателем. Но, с другой стороны, у меня учились Александр Слободяник, Иво Погорелич, Дина Йоффе; среди молодёжи — Андрей Ярошинский, Андрей Гугнин, Лукас Генюшас, Вадим Холоденко. Следовательно, все они представляют «нейгаузовскую школу»?

Но возникает и другой вопрос: а Нейгауз — это русская школа? Ну да, русская, но в огромной степени впитавшая и европейские влияния. Как известно, Нейгауз учился у Годовского в Вене, который был продолжателем определённых европейских традиций, ведущих нас к шопеновским истокам. Владевший традициями европейской музыкальной культуры, Нейгауз при этом совершенно органично вписывался в круг самой изысканной русской интеллигенции — его друзьями были Габричевский, Фальк, Пастернак... Однако школа Годовского представлена также и Артуром Рубинштейном, который в те же годы, что и Нейгауз, учился у него. Так о какой именно школе должна идти речь?

С другой стороны, «русская школа» — это ведь и Фейнберг, и Гольденвейзер, и Игумнов — великие музыканты, которые продолжали традиции своих учителей, и сказать, что все они абсолютно одинаковы, разумеется, никак нельзя. У Фейнберга, к примеру, совершенно другая пианистическая культура, нежели у Нейгауза. Но такая интересная! Его педагогические показы за роялем были на каком-то, я бы сказала, особом уровне «портативности»: в руках, в пальцах всё было экономно, точно. И совершенно замечательно. Огромный музыкант!

Я вообще думаю, что правильнее было бы говорить о разных направлениях русской школы, и все они вызывают у меня большое уважение. Вот, например, Игумнов: какой был замечательный музыкант! Вот настоящая русская школа, абсолютно! И с Нейгаузом русской музыкальной культуре очень повезло. Играл он бесподобно, всегда с очень большим успехом, потому что он был Артистом. Он и в классе был Артистом. Это, может быть, и отличало его от других прекраснейших педагогов, которые не очень любили, чтобы в классе сидело много народу. А он пускал на свои уроки всех. Хорошо помню все эти уроки, когда за спиной сидят 30 человек. Да, Нейгауз — такое явление, что от него надо было заимствовать всё, что только было возможно. По-моему, я не пропустила ни одного занятия класса Генриха Густавовича в течение 8 лет — 5 лет консерватории и 3 года аспирантуры. Понедельники и четверги были для меня совершенно святыми днями. Не знаю, что мне больше дало для моей будущей педагогической жизни: то, как Нейгауз занимался со мной, или его занятия с другими. И то, и другое было очень интересно.

— *Существуют ли, на Ваш взгляд, некие обобщающие черты, характерные для раз-*

*ных направлений русской школы? Какие критерии представляются Вам — педагогу и исполнителю, продолжателю нейгаузовских традиций — наиболее важными, определяющими своеобразие русского пианизма?*

— Конечно, то, чем я дышала в классе Нейгауза, оставалось со мной и в последующие многие годы. Но вопрос тут стоит не о конкретных педагогических методах Нейгауза, Игумнова или Гольденвейзера — он гораздо шире, что позволяет говорить не только о различиях, но и об определённой общности воззрений. Я их представляю себе, когда мы работаем над звукоизвлечением, педалью, *tempo rubato*, и всё это имеет определённую художественную цель.

Прежде всего, это вопрос о фортепианном звуке. Если проследить исторический путь от клавесина к современному роялю, мы видим, что природа звукоизвлечения — разная. Общеизвестно, что ни клавесин, ни орган не позволяют воздействовать на звук после его взятия. На фортепиано же многое зависит именно от того, как вы прикасаетесь к клавише, и фортепианный звук всегда имеет продолжение; даже взятый на *staccato* он продолжается в пространстве и окрашен по-другому. Извлечение звука — это тончайшая техника, которой надо учить, причём с самых ранних лет. Мыслить звук, мыслить звуком — это начало начал, истоки подобного подхода коренятся в русской пианистической традиции.

Есть и другой важнейший момент, связанный с культурой звука: искусство педализации. Пианист, который не умеет педализировать, — это вообще не пианист. Этому надо учить специально, желательно с детства. Педаль — это такой чуткий инструмент рояля, который даёт столько возможностей для исполнителя! У педали столько функций: и колористическая, и связующая, и придающая мощь фортепианной звучности в целом. Педаль присутствует в звуке всегда, без педализации вообще невозможно говорить о фортепианном звуке. Но надо понимать, как ею пользоваться. У нас, пианистов, есть замечательный приём — полупедаль. Конечно, это не означает частое снятие и нажатие педали, что ученики нередко и делают; такая педализация напоминает собачку, которая на жаре дышит учащённо. Это не то. Полупедаль — это умение нажать педаль и потом приподнять её почти до самого верха, но не отпуская совсем. И вот на этом уровне ты можешь делать самые невероятные вещи, чудеса. Такова полупедаль в Колыбельной Шопена, конечно, у Дебюсси, в речитативах бетховенских сонат,



например, в речитативе Семнадцатой сонаты, где Бетховен говорит с Господом Богом. Здесь надо играть *piano*, певучим звуком, на продлённой педали, выписанной самим автором. Тут нужна рафинированная, я бы сказала, изысканная педаль. Но как это сделать? Как эту педаль взять? Для этого нужно владеть умением поднять педаль почти до конца, оставить её «на волосок», и она держит бас, потому что наш рояль так прекрасно устроен, что можно задерживать басовые регистры, не снимая полупедаль, и при этом в средних регистрах «грязи» не будет.

Казалось бы, искусство звукоизвлечения, педализации во всех их градациях — вопрос сугубо профессиональный, но всё это имеет самое прямое отношение к художественной концепции, в которой всё взаимосвязано. Ведь чтобы получился такой речитатив, необходимо также умение владеть *piano*. И не просто *piano*, а *pianissimo* — тишее звучание, в котором ты интонируешь. Интонация — вот еще чему учить надо. Интонировать вообще, а особенно в *pianissimo* — если пианист это умеет, он уже мастер.

Или ещё: особое чувствование времени в музыке, точнее — свободы музыкального времени. Техника *rubato*, которой в равной степени

совершенства владели и Игумнов, и Фейнберг, и Нейгауз. Это ведь очень важное понятие: свобода произнесения. Не темп, не «скорость», а именно интонационная свобода. К примеру, когда я недавно работала с одним из учеников над 12-й Рапсодией Листа, я объясняла, что перед нами рапсод, повествующий с поэтичнейшим *recitativo* о некоем событии. Соответственно, и играть надо очень свободно, с характером произнесения, исполненного выразительности. Иначе говоря, у исполнителя должно присутствовать личное эмоциональное отношение к тому, что запечатлел в нотном тексте Лист. Без таких вещей можно легко вообще пройти мимо музыки.

Да, всё, о чём идет речь, — чисто профессиональные задачи, но это несёт в себе также и огромный духовный смысл. Здесь профессиональное с духовным соединяется. А это ведь тоже входит в понятие наших традиций для тех, кто всю жизнь преподавал и стремился это передать ученику.

Когда я слышу, что человек очень хорошо играет, я всегда думаю: «Русская школа». Хотя и понимаю, что это не самая правильная позиция. В Кливленде, например, я наблюдала определённый приоритет западного пианизма. Ко-





Октябрь 2014. С любимыми учениками —  
А. Гугниным, А. Ярошинским, Л. Генюшасом.

гда участники первого тура играли Скарлатти, Солера, Генделя, Баха, я думала: «Вот, это первая премия». Но на II туре надо играть романтику, и вот тут-то они все (за редким исключением) и «шлёпаются». Объяснить для себя такой факт могу тем, что на Западе у многих пианистов есть отменно воспитанная культура исполнения музыки барокко — более высокая, чем у русских. Это очень хорошая, отличная школа, которой у нас нет.

Но русская школа существует и явно отличается от многих тенденций современного западного пианизма, включая, конечно, и педагогику. Когда очень хорошо играют романтику, когда в Рахманинове поёт рояль, как ни у кого и никогда, — это русская школа. Русские достаточно оснащены и в Шопене — тут сказывается общность славянской культуры.

Вопрос о русской школе требует специального разговора. Но нашу сегодняшнюю встречу я хотела бы завершить мыслями о моем учителе.

Как-то Генрих Густавович дал мне новеллы Томаса Манна. Книгу я, конечно, с удовольствием прочла, но тогда мы все, молодые консерваторцы, читали Хемингуэя, он был нашим любимцем. Ну, я и пыталась приобщить Генриха Густавовича к Хемингуэю, которого он не желал принимать:

«Это журналистика, а не литература», — говорил он. И в конце концов, когда я была в последний раз в больнице у Нейгауза, у него на кровати был пюпитр. Читал. Я заглянула — «По ком звонит колокол», последний роман Хемингуэя, замечательный! Он не дочитал его. Вернее, в пятницу начал, а умер в понедельник. Незадолго до этого его посетил Артур Рубинштейн и, уходя, сказал: «Столько лет не виделись, а теперь судьба нас свела, и, слава Богу, увидимся ещё». А Генрих ответил: «Да, конечно, увидимся, там, в эмпиреях. Увидимся, увидимся». Говорили, что последнюю ночь он мучился, но в промежутках между припадками он говорил, что нужно не забыть помочь такому-то, такой-то. Он оставлял распоряжения, кому надо помочь! Понимаете, о чём думал человек, когда уходил из жизни!.. Какая-то особая черта его личности: бесстрашие, понимание того, что он уходит из жизни, и способность думать о тех, кто остаётся. Конечно, мне он очень дорог. Не только своим гигантским образованием, своим немислимимым талантом, но и своими человеческими качествами... Да и потом, мне кажется, у него прекрасное лицо. А лицо вообще отражает очень многое. ■

**Беседовала Лариса СЛУЦКАЯ**



Н. Ангелич, В. Гергиев. Фото В. Барановского

# ВОЛШЕБНЫЕ ЛИКИ ИСКУССТВА

**Н**а исходе 2014 года, когда атмосфера предпраздничной суеты была наполнена ожиданием новогодних чудес, подлинное музыкальное чудо свершилось в Санкт-Петербурге: **фестиваль «Лики современного пианизма»** (22–29 декабря). Это событие, организованное maestro Валерием Гергиевым и пианисткой Мирой Евтич, выбивается из общего ряда фортепианных фестивалей и во многом не имеет аналогов не только в культурной жизни нашей страны, но и мира. В России нет фортепианных фестивалей, проводящихся на регулярной основе, а тем более — дважды в год. При этом уровень подготовки мероприятия (впрочем,

как и всё, что совершается под патронатом Валерия Гергиева), имеет масштаб поистине мирового события.

«Лики современного пианизма» — это в большой степени просветительский проект, полный открытий новых имён. Кроме концертов, его афиша приглашала на **лекции превосходного музыковеда, критика и телеведущей Майи Прицкер**, которая в течение нескольких вечеров рассказывала об истории фортепиано. Трудно, однако, назвать эти просветительские встречи лекциями — они были слишком полны личностной харизмы оратора, художественности слога и энергетики, позво-

лявшей на полтора часа полностью завладеть вниманием аудитории.

Чрезвычайно интересны программы концертов фестиваля, которые помимо «ликів пианизма» стремятся выявить и «**лики композиторов**». Многие сольные выступления участников были посвящены одному композитору, а концерты с оркестром — сопоставлению творчества двух избранных авторов.

Прослушав все концерты фестиваля, поражаешься высочайшему профессиональному уровню абсолютно всех исполнителей. При этом наряду с мировыми звёздами — Даниилом Трифоновым, Алексеем Володиным, Борисом Березовским — на фестивале выступали и менее известные пианисты, с безупречным чутьём отобранные организаторами: Павел Райкерус, Маргарита Головки, Эрик Ферран-Н'Кауа, Антоний Барышевский, Георгий Вачнадзе и Вахтанг Кондрашвили.

Уникальная особенность фестиваля — **экспозиция классов известных современных педагогов-пианистов**. Зачастую мы восхищаемся исполнителями, забывая, что в тени славы почти каждого из них стоит Учитель. «Лики современного пианизма» предоставляют одну из лучших в мире концертных площадок педагогу, чтобы дать возможность ему в мастерстве своих воспитанников явить собственное мастерство Наставника. За время существования фестиваля свои классы представили Татьяна Зеликман, Сергей Бабаян, Александр Сандлер, Марина Вольф, Александр Торадзе, Валерий Пясецкий, Евгений Королёв. В этом году участником фестиваля стал выдающийся российский педагог, воспитанник Льва Оборина, профессор Ростовской консерватории, заслуженный деятель искусств РФ **Сергей Осипенко**. Успехи его учеников (многочисленные победы на конкурсах, в том числе I премия А. Винницкой на Конкурсе им. Королевы Елизаветы в Брюсселе, I премия А. Яковлева на Международном конкурсе в Цинциннати А. Яковлева, I премия Софьи Бугаян на Конкурсе им. Хачатуряна в Ереване), высочайшая профессиональная планка, которую держит его класс, давно привлекают внимание музыкантов во всём мире. На прошедшем фестивале интерес к Сергею Осипенко был «подогрет» беспримерным количеством учеников, которых представил мастер.

Двойную тактовую черту в изумительной партитуре фестиваля поставили **Мира Евтич** и **Николас Ангелич**, блистательно исполнившие с маэстро Гергиевым и оркестром Мариинского театра произведения столь разных

по стилю, но близких в подвижнической искренности своего служения Музыке С. Франка и М. Равеля.

Выступление **Даниила Трифонова** — это всегда событие, а выступление на открытии столь крупного фестиваля — событие вдвойне. Программа концерта 22 декабря состояла из музыки двух колоссов Серебряного века: в первом отделении были сопоставлены разные периоды творчества А. Н. Скрябина, во втором — С. В. Рахманинова. Даниил Трифонов исполнил ранние сочинения: Концерт Скрябина и Первый концерт Рахманинова, а оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева невероятно красочно и экспрессивно воплотил образы поздних сочинений авторов — скрябинской «Поэмы экстаза» и рахманиновских Симфонических танцев.

Ощущение «животворения» музыки пришло с первых звуков оркестрового вступления и фортепианной темы Концерта Скрябина и не покидало в течение всего вечера. Был один из тех музыкальных праздников, которые воспринимаются как единое художественное целое и, несмотря на филигранное качество всех деталей, в анализе каждой «мелочи» не нуждаются. Инструмент Трифонова — мягкий и словно озарённый внутренним светом пианиста. Он играет сердцем, наполняя собственной энергетикой все «закоулки» исполняемого сочинения. Однако в его игре нет и тени оригинальничанья, умозрительного поиска собственного стиля. Редкая певучесть инструмента в напряжении всех силовых линий фраз, логическая завершенность каждой из них; тончайшее ощущение времени, естественное, тонкое *rubato* — имманентные качества этого исполнителя.

В современном мире утрачивается ощущение священности человеческой жизни, которая с лёгкостью приносится в жертву во имя чего угодно. Эта тенденция имеет отголоски и в искусстве, где ценность самобытного выражения художника заменяется технической качественностью и просчитанным эпатажем ради извлечения максимальной прибыли. Но Даниил Трифонов «старомоден», ибо по складу своему — романтик в высоком понимании слова. Именно это качество — как ответ ушедшего «романтического века» исполнительства — придаёт самобытность его пианизму. Однако идеала в искусстве, к счастью, нет. Он, как вождь оазиса в пустыне, мерещится страждущему путнику, но ускользает, как только к нему приближаешься. Трифонову есть к чему стремиться, что приобрести и от чего избавляться.





А. Володин, В. Гергиев  
Фото В. Барановского

Концерт второго фестивального дня составили произведения Н.А. Римского-Корсакова и Ф. Шопена. Известно, что последний был любимым композитором создателя бессмертных опер, и даже одну из них — «Пан Воевода» — Римский-Корсаков посвятил памяти Фредерика Шопена. Сюиты из опер «Золотой петушок» и «Сказка о царе Салтане», невероятно красочно, цельно и безупречно исполненные maestro Гергиевым и оркестром Мариинского театра, обрамляли два концерта Шопена в исполнении **Алексея Володина**. Шопен был трактован артистом в русской «мужественной» традиции. Вообще традиционность в хорошем смысле — отличительная черта Володина. Кажется, что он не привнёс в музыку Шопена ничего, что не было предусмотрено автором, однако в полной мере реализовал его замысел. С одной стороны, это влечёт за собой некоторую предсказуемость исполнения, но с другой — захватывают одухотворённость, тембральное богатство инструмента, творческая зрелость и аристократичность, присущие Володину.

Несмотря на фортепианный акцент нашего обзора, невозможно пройти мимо, кажется, недостижимого мастерства, с которым Валерий Гергиев ведёт оркестр за солистом. В том,

как он слушает его *rubato*, трактовку, соблюдает динамический баланс, нет ни капли самолюбования, «перетягивания каната», но есть лишь полное растворение в музыке, рождающейся в совместном творчестве.

Третий день фестиваля подарил сразу два ярких концерта. В Зале имени Прокофьева выступил французский пианист **Эрик Ферран-Н'Кауа**. Его программа состояла целиком из произведений Р. Шумана. С одной стороны, абсолютная неизвестность артиста для российской публики досадна, ибо в его поэтичных «Вариациях на тему ABEGG», проникновенных «Ночных пьесах», изысканной «Крейслериане» слышен большой, зрелый музыкант, достойный мировой известности. С другой — тем сильнее удивление и воодушевление при знакомстве с творчеством настоящего мастера.

Вторым концертом стал клавирабенд любимого петербуржцами **Павла Райкеруса**. Имя этого молодого пианиста нечасто звучит в Москве и других городах, однако в Концертном зале Мариинского театра был аншлаг. Публика знала, что её ожидает, поэтому атмосфера была полна предконцертного волнения и предвкушения музыкального чуда. Райкерус появился на сцене, сдержанно поклонившись слушателям, — и началось таинство рождения Искусства. Казалось, что публика стала свидетелем некоего уникального явления, артефакта, завораживающего сознание и пленяющего волю.

Шесть багательей Л. Бетховена ор. 126 в исполнении Павла Райкеруса у автора этих строк вызвали ассоциации со знаменитой картиной Каспара Давида Фридриха «Женщина у окна». Казалось, что последнее фортепианное сочинение великого венца, стоящее на стиливом изломе между классицизмом и новой эпохой, — как шесть окон в иной, пока ещё неясный, но чудесный мир романтизма. И слушатели, словно безликий персонаж картины Фридриха, вглядываются как бы изнутри бетховенского стиля в эти новые пейзажи, краски, горизонты.

Если быть догматиком, то прочтение Райкеруса иногда можно «уличить» в неточном следовании авторским динамическим и темповым ремаркам. Однако уверенность и естественность исполнения, происходящие из личного понимания музыки, стройность её трактовки и колоссальное наполнение собственным музыкантским духом убеждают полностью. В каждой репризе, которыми изобилует текст произведения, артист находит новые грани, музыка обретает процессуальность, если угодно — жи-

А. Барышевский  
Фото Neda Navaee



вую душу. И разве не в «неточностях», отступлениях от канонов, новизне, сцепленных магнетизмом безупречного вкуса и призванных реализовать авторский замысел, возникает лик подлинного художника?

Трепетность, обострённость субъективного восприятия, характерные для «Отражений» Равеля, реализовались в полной мере. «Длящаяся» и живописующая музыкальная ткань была полна отточенных деталей и внимательного отношения ко всем авторским «подробностям». Казалось, что два объекта — пианист и рояль — слились воедино, а затем словно растворились в гениальном сочинении Равеля.

Соната № 1 Рахманинова — непростое по форме произведение — прозвучала невероятно цельно, «железной хваткой» удерживая внимание. Казалось, что в течение концерта исполнителю трижды ставили новый рояль — столь различным был тон инструмента в трёх сочинениях. Этому впечатлению способствовало и тонкое ощущение артистом авторских стилей, в полной мере воплотившихся в прозвучавших сочинениях Бетховена, Равеля и Рахманинова. Однако для всех произведений было характерно ощущение сильнейшей процессуальности, напряжения силовых линий.

В исполнении Райкеруса музыка обретает качество лавины с её колоссальной и неудержимой энергией движения.

Следующим вечером выступали молодые украинские музыканты **Маргарита Головка** и **Антоний Барышевский**. Творчеству Брамса был посвящён концерт Головки, которая исполнила Скерцо es-moll op. 4, Тему с вариациями d-moll op. 18 и Сонату № 3 f-moll op. 5. Тонкость, поэтичность, одухотворённость и собственное вдумчивое прочтение музыки Брамса, великолепный, мягкий тон инструмента рисуют облик зрелого и честного в отношении к искусству музыканта. Её творческий потенциал, вероятно, раскрылся бы ещё ярче в музыке Шопена или Шумана, ибо есть тонкая стилевая черта: исполнение произведений Брамса, несмотря на лиричность многих образов, требует особой — мужественной — энергетики.

Программа концерта **Антония Барышевского** (напомним, триумфатора Международного конкурса им. А. Рубинштейна в Тель-Авиве-2014) была довольно необычной: её акцентом стали произведения авторов XX–XXI веков. Часто исполнители в расчете на успех у публики избегают ставить в программу современную музыку, предпочитая всем знакомые шлягеры. Барышевский же наряду с сонатами Скарлатти, открывавшими концерт, и заключающими его «Картинками с выставки» Мусоргского, исполнил произведение Алексея Ретинского «... И тропа расширялась», три пьесы из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» Оливье Мессиана и «Musica Ricercata» Дьёрдя Лигети. И он не ошибся в своём решении: многие слушатели покинули концерт, влюблёнными в новую для них музыку. Изысканно и безупречно прозвучали сонаты Скарлатти. Весьма скупое на выразительные средства сочинение Лигети стало настоящим открытием. Каждая пьеса цикла разворачивалась, словно детективная история, в которой важны все детали — новые мотивы, ритмические символы, тембральные сонорные краски. Исполнитель, словно архитектор, планомерно возводил величественное здание произведения, делал это мастерски, наделая смыслом каждый элемент.

Барышевский в какой-то мере является антиподом Райкеруса. Для последнего, как отмечалось, характерна сильнейшая континуальность музыкальной ткани. А сравнение Барышевского с архитектором неслучайно, ибо его исполнение требует вслушивания в детали, словно застывшие в пространстве, однако в итоге складывающиеся в единую форму. Распространён-



А. Яковлев, С. Осипенко, С. Бугаян, А. Винницкая

ность подобного явления в исполнении позволяет говорить о наличии в нём особого «архитектурного» стиля. Здесь, однако, велик риск впасть в статику, остановить течение музыки, что, к сожалению, и случилось в «Картинках...» Тем не менее, слушатели были очарованы самобытностью и одарённостью молодого исполнителя.

На пятый день фестиваля в зале Прокофьева были даны два моноконцерта, посвящённые музыке Стравинского и Бартока, которую исполняли воспитанники студии Александра Торадзе **Георгий Вачнадзе** и **Вахтанг Кондрашвили**. А в Концертном зале Мариинского театра состоялся клавирабенд одного из самых востребованных ныне пианистов **Бориса Березовского**. Первое отделение составила музыка Дебюсси (2 пьесы из цикла «Образы», 5 прелюдий из I тетради) и Рахманинова (5 этюдов-картин ор. 39), во втором отделении прозвучали сочинения П. Чайковского — Тема с вариациями ор. 19, «Думка», 6 пьес из цикла «Времена года».

Безусловно, Березовский чрезвычайно одарённый человек, наделённый, к тому же, фантастической виртуозностью. Кажется, что ещё не родилось произведение, технически недоступное исполнителю. Однако создалось впечатление, что в полемичных подчас трактовках Березовского иногда заметно превалировало интуитивное начало.

Тонкость, тембральное богатство инструмента, лёгкость и естественность в разворачивании фраз во время исполнения «Отражений

в воде» буквально заворожили зал. Но постепенно свет поэтичности и одухотворённости стал «перебиваться» пламенем собственного темперамента, разгоравшимся на безграничных возможностях виртуозности. Авторские *pianissimo*, а с ними и «деликатность» матовых красок музыки Дебюсси исчезли, уступив место открытому и яркому звуку. В «Менестрелях» исполнителем были сильно подчёркнуты джазовые черты пьесы. Этюд Рахманинова *Es-dur* («Ярмарка») был исполнен блестяще. В последующих этюдах было ощущение, что пианист охватывает произведения как бы с высоты птичьего полёта, при этом иногда теряются детали, которые несут главную смысловую нагрузку.

В целом первое отделение концерта оставило неоднозначное впечатление. Но всё внезапно изменилось во втором. Казалось, за рояль сел другой человек, который нашёл в нём тёплый, проникновенный, бархатный тон. В исполнении произведений Чайковского проявилась тонкость, пронзительная в своей хрупкости трогательность этого прекрасного пианиста. Звук наполнился сиянием чистоты, безыскусности и искренности. Этот свет излучали все пьесы — и «Думка» с её печальным, спокойно-разочарованным вступлением и безудержным русским весельем в кульминации, и изысканная «Масленица», богатая оттенками и образами, и контрастная в своих эмоциях «Жатва», и все другие пьесы цикла, полные широкой палитры звуковых красок, тончайших движений чувства. В итоге исполнение Березовского отпе-



Б. Березовский. Фото В. Барановского



31

чаталось в памяти и в сердце, его захотелось послушать снова.

Ярчайшей кульминацией фестиваля неожиданно для многих стал триптих концертов молодых исполнителей — студентов Ростовской консерватории и Колледжа при консерватории. Автор «триптиха» — профессор Сергей Осипенко, в концертах класса которого были представлены все этапы формирования артистов — от начинающих свой путь до настоящих мастеров и обитателей музыкального Олимпа. Программа первой части «триптиха» была посвящена русской музыке, второй части — зарубежной. Третий раздел состоял из концертов для фортепиано с оркестром Прокофьева, Хачатуряна и Шостаковича. Оркестром Мариинского театра управлял превосходный болгарский дирижёр Миша Дамев.

Впервые на фестивале в концертах класса принимали участие 16 человек. Задолго до начала это вызывало удивление и некоторое недоумение: почему бы не отобрать для фестиваля лучших? Ответ на вопрос стал очевиден в ходе первого же концерта. Его открывала 14-летняя **Дарья Подушко**, глубоко, проникновенно и по-музыкантски зрело исполнившая «Думку» Чайковского. Казалось, что первым выступил, вероятно, самый яркий участник концерта. Но вслед за ней юная **Елизавета Самодурова** исполнила несколько этюдов-картин Рахманинова — осмысленно, прекрасным звуком, естественно, мастерски. Её сменила **Лолита Цоцонава**, сыгравшая Сонату-фантазию

№ 2 Скрябина невероятно красочным тоном, тепло, субъективно, пластично формируя музыкальные фразы. Постепенно у присутствующих в зале приходило понимание того, что происходит подлинное художественное событие без всяких скидок на возраст и опыт участников.

Следующим выступил китайский пианист **Се Тун**. Колоссальная воля, подчинённая устремлению к динамической и драматургической вершине, сильнейшая континуальность и яркость, с которой были исполнены Чакона Губайдулиной и Этюд Стравинского, покорили публику, не раз «вызывавшую» солиста. Новым откровением стала **Анжелика Дрягунова**, хрупкая «внешняя» женственность которой, казалось, не предполагала столь глубокого постижения интровертных образов Прелюдии и фуги Танеева и полной восточной страсти, фееричной виртуозности «Исламея» Балакирева. Учащийся Колледжа, 12-летний **Тимур Османов** запомнился слушателям не только своим юным возрастом, но яркой образностью и качеством, с которой были исполнены несколько «Мимолётностей» Прокофьева. Всю гамму образов Седьмой сонаты автора безупречно и на высоком энергетическом «градусе» воплотил **Роберт Алиев**. Выступление **Андрея Алейникова** с Восьмой сонатой Прокофьева было отмечено особым, тёплым, живым тоном инструмента, глубоким постижением трагизма этой философской музыки.

Второй концерт открыл не менее интересных исполнителей. **Пётр Горобец**, исполнивший со-

нату В-dur, KV 333 Моцарта, был невероятно гармоничен в этой светоносной и искрящейся музыке. **Андрей Денисенко** представил иное произведение великого австрийца — Рондо а-moll, KV 511, а также Полонез-фантазию As-dur Шопена и 3 интермеццо Брамса op. 117. В его игре запомнились музыкантская зрелость, спокойная мудрость, не характерные для молодого возраста артиста. Соната «По прочтении Данте» Листа, виртуозно исполненная **Натальей Ткаченко**, была налита мощью и волей, яркой, экспрессивной эмоциональностью. **Евгений Путинцев** тепло, проникновенно и благородно, сохраняя мужественность тона, воплотил глубинные, словно закрытые в сердце образы Семи фантазий Брамса op. 116. Завершение второй части «триптиха» было чрезвычайно ярким благодаря роскошной в своих красках и взрывной энергетике Сонате № 1 современного композитора Карла Вайна и безупречному, искромётному исполнению **Дарьи Пархоменко**.

По окончании дня сольных выступлений учеников С. Осипенко стало очевидным, что абсолютно все участники демонстрируют высочайший профессиональный уровень. Продуманность концепции сочинений, идеальное чувство стиля, органичность фразировки и глубокий певучий тон инструмента — общее качество их выступлений. Но поразительно иное: каждый играл как бы «от себя», в своём неповторимом стиле и манере. Казалось, что с этими исполнителями ничего не нужно «делать», они — готовые артисты. В этом и кроется главное мастерство педагога, который, давая необходимую профессиональную базу и формируя верные представления о стилях, помогает воспитаннику обрести собственный музыкантский лик.

Заключительный день фестиваля был роскошен своей программой и составом исполнителей. В дневном концерте выступили самые знаменитые выпускники С. Осипенко: **Александр Яковлев** (Концерт № 3 Прокофьева), **Софья Бугаян** (Концерт Хачатуряна) и **Анна Винницкая** (Концерт № 1 Шостаковича).

Выступать первым всегда непросто, но нужно это делать, как А. Яковлев: в мгновение ока наполнив зал невероятной энергетикой, концентрацией и эпатажем в хорошем смысле. В его исполнении было всё: прокофьевский нерв, сарказм, проникновенность лирики, тембральное богатство фантастических красок и неограниченность технических возможностей. Феерическая виртуозность, помноженная на яркую темпераментность, привела к совершенно не-

вероятным темпам в III части концерта, что, однако, не нарушило авторский замысел и общую драматургию.

Высокий эмоциональный градус был «подхвачен» С. Бугаян. Её харизма заключается в сочетании яркой интеллектуальности игры и сильнейшей экспрессии. В исполнении сочинения Хачатуряна были и одухотворённая беспокойность восточной музыки, и тонкость, надломленность лирики, и красочность инструментальной палитры. При этом музыка была наполнена колоссальной энергией и волей.

Концерт Шостаковича в исполнении Анны Винницкой был безупречен в точности стиливого и смыслового наполнения, чрезвычайно богат красками, образами, оттенками — свидетельство зрелости и самобытности таланта этой большой пианистки. Полная самоотдача артистки и слияние с оркестром в реализации авторской концепции в союзе с фантастической виртуозностью заставили слушать её на одном дыхании. Уверенность и напористость первой части, мужественность лирики тёмных образов второй части и острая сатира в третьей состоялись в полной мере и в идеальном качестве.

Заклучал фестиваль концерт всемирно известных музыкантов — маэстро Валерия Гергиева с оркестром Мариинского театра, солистов **Миры Евтич** и **Николаса Ангелича**. Романтической тонкости и трагизму поэмы Франка «Джинны» и Симфонических вариаций для фортепиано с оркестром в исполнении Миры Евтич «оппонировали» полные страсти, волевой устремлённости и блеска концерты Равеля, ярко воплощённые Николасом Ангеличем. Стилистый контраст между композиторами подчёркивался контрастом между исполнителями. Мире Евтич характерны поэтичность, проникновенность, особая теплота тона инструмента. Трагические образы сочинений Франка были романтически субъективны, трепетны, экспрессивны. Рояль Николаса Ангелича, напротив, звучал твёрдо, страстно, объективно. Даже лирические эпизоды были решены артистом в весьма своеобразной «объективистской» манере. Во всех разделах ощущалась сильнейшая концентрация энергетикой исполнителя. Однако общей для артистов была искренность и полное погружение в исполняемое сочинение.

«Лики современного пианизма», как новые звёзды, вновь вспыхнут на небосводе фортепианного искусства в апреле, открывая имена, музыке, авторов. ■

**Павел ЛЕВАДНЫЙ**



## Мира ЕВТИЧ: «ФЕСТИВАЛЬ ДОЛЖЕН ВЫПОЛНЯТЬ ВЫСОКУЮ МИССИЮ»

— *Фестиваль «Лики современного пианизма», идейным вдохновителем которого Вы являетесь, ежегодно приковывает к себе особое внимание публики. Как он появился? В чём заключается его своеобразие?*

— Идея фестиваля родилась, когда я жила в Австралии. В маленьком городе недалеко от Сиднея я проводила международный конкурс. Несколько раз на конкурсе молодые азиатские пианисты играли все этюды Шопена. Мне их было ужасно жаль, потому что они обладали превосходной техникой, но при этом не оставляли после себя абсолютно никакого впечатления. Эта ситуация всюду: отличные пианисты играют по всему миру очень быстро и очень громко, они все титулованные и заслуженные, но в них нет личностной харизмы, самобытно-персонального качества.

Часто о пианисте говорят, что он хорошо звучит, что у него игумновская школа, поёт рояль. Нейгауз как-то сказал: «Корова тоже красиво мычит». Конечно, лучше, чтобы тон был кра-

сивый, но стоит ли что-то за этим? Даже с прекрасной техникой, прекрасным звучанием масштаба личности зачастую просто не существует. Размышляя над этой проблемой, я встретила с Валерием Абисаловичем Гергиевым и спросила его: возможно ли организовать фортепианный фестиваль, главным критерием отбора к которому будет не конъюнктурный или финансовый интерес, а уровень музыкального дарования, масштаб музыкантской личности? Валерий Абисалович дал мне разрешение мгновенно. Вообще, маэстро Гергиев — гениальный человек. Если что-то кажется ему правильным, он реагирует моментально и не раздумывает годами, поэтому он так много в музыке и вообще в искусстве достиг.

— *Название фестиваля — это тоже Ваша идея?*

— Мне помогли друзья. Маэстро Гергиев сказал, что название должно быть ярким и интересным, чтобы люди сразу понимали, о чём





М. Евтич, В. Гергиев. Фото В. Барановского

идёт речь. Это сделать было непросто, потому что сам фестиваль не является обычным. Я убеждена, что фестиваль должен выполнять некую высокую миссию, нести людям идею, а артистам — помогать дальше развиваться.

Я много советовалась с превосходным музыковедом Михаилом Бяликом и с Мариной Вольф — профессором и замечательным человеком, у которых многому научилась. Также мы обсуждали этот вопрос с Андреем Исаевым и Светланой Белкиной, которые очень помогают нашему фестивалю.

**— Часто фестивали проводятся в режиме биеннале — раз в два года. Ваш же фестиваль — своеобразное «биеннале наоборот» — проводится дважды в год. Довольно смелое решение в нынешних условиях...**

— Таково было желание маэстро Гергиева. Я сначала отнеслась к его идее настороженно. Но, как я неоднократно замечала, Валерия Абисаловича надо слушаться. И, конечно, он оказался прав. Фестиваль вызывает неизменный интерес, все билеты оказываются распроданными задолго до начала. Однако находить интересных, самобытных музыкантов, организовать их выступления непросто. Но я не одна,

всей технической стороной дела занимается Мариинский театр. Колоссальную работу ведёт Алиса Мевес — помощница маэстро Валерия Гергиева на международном уровне.

**— Как Вы оказались в России?**

— В 1968 году к нам в Югославию приезжали с мастер-классами виолончелист Кальянов, скрипач Курдюмов и пианист Тимакин. Евгений Михайлович Тимакин тогда предложил приехать в Югославию не на 7–10 дней, а на 3–4 месяца, потому что за короткий срок показать настоящую работу невозможно. И сербы согласились. Он приехал и отобрал для занятий 8 самых одарённых детей от 6 до 19 лет, в том числе меня. Позже он пригласил меня к себе в ЦМШ. К сожалению, я проручилась у него всего год, и после этого поступила в консерваторию к Белле Михайловне Давидович. Оканчивая пятый курс, я осознала, что полученного образования мне недостаточно, хотелось дальше развиваться и учиться. И я поступила в аспирантуру к Станиславу Генриховичу Нейгаузу. Он занимался замечательно и всегда просил, чтобы «дух царил», чтобы звучание соответствовало замыслу композитора. Иногда говорил: «То же самое, только немножко по-другому».

В декабре 1979 года я занималась у Стасика (так в кругу студентов мы называли нашего любимого профессора) на даче Пастернака в Переделкино. Я попросила отпустить меня на 3 месяца домой, потому что зимой в Москве регулярно болела. После урока он пригласил меня попить чаю и внезапно сказал: «Мира, у тебя замечательная интуиция. Скажи, как считаешь, сколько мне осталось жить?». Я была ошеломлена этим вопросом! Кроме того, относясь к Станиславу Генриховичу с огромным уважением, я даже не могла смотреть ему в глаза, и тут такой вопрос! Тогда я ответила, что до ста лет он доживёт точно. Он сказал, что я говорю не то, что думаю. «А зачем мне жить? — продолжил он, — Второй концерт Брамса я никогда не сыграю, мои дети уже взрослые...». А спустя месяц после этой встречи пришла весть о его смерти. Сейчас я бы ему ответила: «Знаете что, Станислав Генрихович, хватит этих настроений, садитесь, занимайтесь — и сыграете «свой» Второй концерт!».

Позже я открыла для себя потрясающего педагога Бориса Моисеевича Берлина, у которого и оканчивала аспирантуру.

**— Одно перечисление имён Ваших педагогов вызывает трепет. Нужно обладать сильным характером, чтобы сохранить идентичность в окружении таких личностей. Каково это — быть в «поле притяжения» столько мэтров?**

— Имена, о которых вы говорите, — это были коллеги, музыканты, с которыми я дружила и вместе играла. Тогда даже никто не задумывался над этим. Хотелось расти, развиваться, узнавать. Каждый из них имел свой духовный мир и просто делился им.

**— А Вы занимаетесь педагогикой?**

— Я начала преподавать в Австралии. Меня стало интересовать, чему можно научить студента. Часто говорят, что талант — это лишь малая часть музыканта, а 90% — это работа. Мне всегда казалось, что это смешно. В Австралии довольно много азиатов, и они все любят играть на музыкальных инструментах. Как я недавно узнала, многие девочки получают образование, чтобы удачно выйти замуж у себя на родине, они там с дипломом имеют более высокий статус. Меня это поразило! Поскольку многие из них не были одарены в музыке, но хотели заниматься, я придумывала разные методы, которые могут показаться смешными, но давали

потрясающий результат: эти малоодарённые студенты начинали играть.

С одной студенткой мне пришлось особенно трудно. Однако в итоге, когда я налаживала сотрудничество между консерваториями в Сиднее и в Санкт-Петербурге, она сыграла в России солидную программу. После концерта несколько серьёзных музыкантов сказали мне: «Почему ты говорила, что она неспособная? Она только не эмоциональна и не музыкальна, но ведь у неё большой интеллект!». Я, как её педагог, знаю, что это не так, но есть хорошая память и большое трудолюбие. Всё остальное — это те методы, которые я разработала для малоспособных людей.

Есть студенты, которые почти не могут развиваться. Но и с такими нужно честно работать, заниматься одинаково качественно со всеми, кто поступил к тебе в класс. Надо задавать самую высокую планку. Проблема в том, что зачастую даже педагоги этой планки не имеют. Что же тогда говорить об их студентах?

Я безумно благодарна своим ученикам, они стали ещё одной моей аспирантурой.

**— Преподаёте ли Вы сейчас?**

— К великому сожалению, нет. А где преподавать? Много лет я прожила в Ницце. Там консерватория имеет потрясающий зал и классы со «Стейнвейями». Но система преподавания оставляет желать лучшего! Недавно пианист Николас Ангелич, с которым я дружу больше 30 лет, спросил меня: «Почему к тебе на фестиваль постоянно приезжают только русские педагоги?». Я ему ответила, что кроме педагогов русской и советской школы никто не может показать свою работу и представить играющих детей, начиная с 10-летнего возраста. Кто из современных европейских педагогов создал что-то выдающееся? Школ как таковых нет. Вы можете спросить: «А разве, например, Гленн Гульд ни с кем не занимался?». Но Гленн Гульд — ярчайшая личность! Есть таланты, которые не нуждаются в педагогах — Микеланджели, например. Рихтер тоже пришёл к Генриху Нейгаузу сложившимся музыкантом.

Тому же Ангеличу в своё время я сказала, что ему педагог не нужен. Я с ним занималась год в Белграде. Он выглядел точно так же, как сейчас, только ему было 12 лет. Играл как-то странно, с высокой кистью, которую я рекомендовала опустить. Помню, дала ему сонату Гайдна, Токкату Шумана, что-то ещё — всего 5 крупных произведений. И сказала: «Выучишь — приходи на урок». Он звонит через 3 дня: «Выучил!». При-

ходит ко мне с мамой. Я спрашиваю: «Ники, ты это, наверное, играл раньше?». Он очень обиженным тоном ответил: «Нет, никогда не играл!». Мама его подхватила: «Мира, я же сказала, что у меня сын гениальный!». И что с ним делать? Он фантастически одарён!

— *О Вас можно сказать, что Вы — гражданка мира. Не только потому, что это созвучно Вашему имени. Почему Вы не остались в Сербии?*

— Меня часто спрашивают, почему я не живу в Белграде и не являюсь профессором. В 1985 году меня пригласили на место доцента в Белградскую академию, и я отказалась от этой работы, потому что хотела играть сама. Многие тогда сказали: «Мира Евтич с ума сошла! Можно ведь было ничего не делать и получать высокую зарплату». Я считаю, что это ужасно, аморально и беспринципно. Конечно, моё решение в дальнейшей жизни мне сильно помешало: преподавать в высшем учебном заведении и престижно, и важно для карьеры. Но я никогда не старалась кого-то или что-то использовать для своего продвижения. Зачем? Разве я стану лучше от этого? Я считаю, что жить «нигде» и быть «никем» и чувствовать, что каждый день можешь узнать что-то новое и пойти вперёд лучше, чем быть где-то знаменитым профессором. Что вообще значит «быть знаменитым профессором»? Всё относительно. To be famous... это смешно и мелко! Я знаю знаменитых профессоров, которые «калечат» своих студентов, ломают им судьбы.



С Сергеем Осипенко

Могу даже привести печальный пример. Когда Тимакин приезжал в Югославию на несколько месяцев и отбирал себе учеников, лучшей из всех Евгений Михайлович называл девочку 19 лет по имени Мирослава Богумирович. При этом среди нас были очень талантливые люди — Иво Погорелич, например. Что же потом с Мирославой случилось? Её отец был священником, он не пустил её в Россию. А в Белградской академии её сломали, и вскоре она совершенно не могла играть. Я её встретила в Мельбурне, где она живёт. Она зашла ко мне в артистическую после концерта. Мы с ней 3 ночи разговаривали, она мне такие «чудеса» рассказывала о педагогике, о том, как её учили! Она не стала играть, но замечательно преподаёт. Проблема была в жутких волнениях, не по-



зволявших ей выступать на сцене. У неё дрожала нога на педали, она не могла сыграть одну фугу от начала до конца! Я посоветовала ей приехать ко мне в Сидней при всякой возможности, сказала, что обязательно ей помогу и избавлю навсегда от этого недуга. Спустя 3 года у неё не было больше никакого волнения. Она стала играть, играет и сейчас. К сожалению, в своё время она не поехала в Россию. Я думаю, и она потеряла, и мир потерял.

Возвращаясь к вашему вопросу, скажу, что я не принадлежу полностью ни к одному обществу: ни сербскому, ни русскому, ни австралийскому, ни швейцарскому, ни французскому. Я назвала те страны, где жила подолгу. 10 лет я провела во Франции в Ницце. Это для меня слишком бурный город, откуда я уехала в Швейцарию, где ничто не мешает мне заниматься творчеством. Австралия — замечательная страна, но с культурой там всё непросто. Я оттуда тоже уехала. И получается, что живу нигде. Конечно, я бы мечтала жить в России, но пока я тут иностранка. Все меня любят, но, может быть, потому, что я здесь всегда проездом?

**— Вы изнутри прочувствовали культурную атмосферу нескольких стран. Не могли бы Вы выделить характерные особенности каждой из них?**

— В России всюду чувствуется, что традиции исполнительского искусства существуют здесь почти два века. Как нельзя создать школу за 5–10 лет, так нельзя её и уничтожить за 5–10 лет. Германия и Австрия отличаются тем, что публика там знающая, образованная. Вообще Германия дала миру почти всё: барокко, классицизм, романтизм. В Италии ощущается, что лет 500 назад была великая культура, но сейчас там гораздо хуже. Это в принципе характерная ситуация для современной Европы. Есть интересная особенность внутри каждой страны: на севере публика более образована в музыкальном отношении, чем на юге. Гольдберг-вариации на Сицилии успеха иметь не будут. Может быть, поэтому в Австралии, где прекрасный океан и отличный климат, людям, в основном, нет дела до искусства, и традиции там только зарождаются.

**— Вопреки тому, что Вы рассказываете о Европе, большинство российских студентов мечтает учиться именно там. Что бы Вы могли им посоветовать?**

— Важно понимать, что нужно быть очень сильным человеком, чтобы не только остаться

самим собой в чужой стране, но даже просто физически выжить. Мало кто может это вынести. Многие музыканты набрали силу в России, затем выехали за рубеж и навсегда исчезли из культурного мира. И наоборот, многие, кто никуда не выезжал, достигли фантастических высот в искусстве — Мария Юдина, например. Если музыкант велик, и ему есть что сказать — он скажет и в тундре. Да, такие яркие личности, как Гидон Кремер и Валерий Афанасьев, которые эмигрировали в своё время. Однако им это было просто необходимо, чтобы раскрыться и выразиться. Но подобных людей мало. Для того, чтобы научиться играть на рояле, уезжать из России не нужно. Другое дело — расширить кругозор, посетить музеи, выставки, памятники архитектуры. Чего стоит одна Испания! Но все те, кто выехал на обучение за границу и чего-то в искусстве добились, занимались у выходцев из бывшего СССР: у Евгения Королёва, Владимира Крайнева, Лазаря Бермана, Александра Торадзе, Сергея Бабаяна, Бориса Петрушанского и других. При этом надо отметить, что все российские студенты, поступившие к названным профессорам, свой музыкальный и пианистический фундамент приобрели в России.

**— Форма обучения исполнительству напоминает взаимоотношения мастеров дзен и их последователей: ученики ловят каждое слово мастера и пытаются его интерпретировать. Однако сейчас набирает обороты тенденция обучения одного студента у разных педагогов. Как Вы считаете, не мешает ли это по-настоящему глубокому постижению исполнительского искусства?**

— Это зависит от того, какой личностью является студент. Вернее даже, есть ли личность в принципе или её нет. Чего достигнет человек, который порхает, как бабочка, от одного педагога к другому? Я согласна, что можно пройти путь становления, обучаясь у разных педагогов. Но этих педагогов нужно по-настоящему — в хорошем смысле — слова использовать. Если, например, студент общается с музыкантом 3–5 лет, значит, они совместно дошли до какого-то уровня в общении и перенесли это в своё творчество, в искусство. Конечно, можно познакомиться с другими, это интересно. Но просто идти по мастер-классам на 2–3 недели — это ничего не даёт и может внести хаос. Человек должен сам знать, чего он хочет и что ему нужно. А если он не знает, то вы это ему никак не внедрите. Если человек идёт к новому педагогу,

значит, он находится в духовном поиске. Наверняка, если мы с вами пообщаемся 3 года за роялем, то за это время вы мне дадите всё, что сможете, и всё, что мне нужно, и дальше мы с вами останемся друзьями, а я пойду дальше.

**— Вы ведёте активную гастрольную жизнь и исполняете довольно много современной музыки. Что это — дань дружбе с композиторами или Ваши музыкальные пристрастия?**

— Дело в том, что мой брат — Иван Евтич — замечательный композитор. Когда я была маленькая, стала играть его музыку. Кому же этим заниматься, если не мне? Это был мой долг. А потом мне стало интересно сравнить музыку современников с тем, что пишет мой брат, и я стала часто исполнять современных композиторов, в том числе русских. Я одной из первых играла концерт Альфреда Шнитке, ездила к нему, и он остался доволен моим исполнением. Позже я исполнила этот концерт с Мишей Гантваргом и ленинградскими солистами. Сейчас они называются «Солисты Невы», а Михаил Гантварг — ректор Санкт-Петербургской консерватории. Я играла произведения Софьи Губайдулиной, Александра Чайковского (который даже посвятил мне свою сонату), Александра Раскатова, Тихона Хренникова. Тихон Николаевич — потрясающий мелодист! Очень интересная музыка оказалась у итальянца Джачинто Шельси. В моём репертуаре есть музыка французских, немецких и австралийских авторов. Переиграв множество современных сочинений, я поняла, что мой брат — весьма серьёзный композитор. У него много симфонической, камерной музыки и произведений для духовых инструментов, сейчас его играют по всему миру. Кроме того, мне всегда было обидно за композиторов: они ведь пишут — кто-то же должен их играть! Помимо этого интересно, как развивается музыкальный язык.

**— Существует ли для Вас в музыкальном мире «образец», эталон идеального музыканта?**

— Это Яков Израилевич Зак. Я всегда думаю о нём как о совершенно невероятном явлении. У него не было особо интенсивной концертной деятельности, но для меня Я.И. Зак и сегодня по-человечески, по-музыкантски и пианистически на самом высоком уровне. Он не разменивался ни на что и не преподавал лишь для того, чтобы обеспечить спокойную старость.

Послушайте записи Я.И. Зака с конкурса Шопена 1937 года! Там совершенно изысканный пианизм, и так же изысканна душа.

Меня всегда привлекал масштаб личности. Кстати, именно поэтому я обожаю В.А. Гергиева. Кто-то сказал, что глубина Байкальского озера до сих пор точно не известна. Вот маэстро Гергиев для меня — как Байкальское озеро.

**— Безусловно, Я.И. Зак — корифей отечественной фортепианной школы, вошедший в «пантеон» советского пианизма. Но есть ли у Вас кумир из ныне здравствующих пианистов?**

— Есть музыкант, концерты которого меня всегда повергают в глубокое эмоциональное потрясение, — это Григорий Соколов. После каждого его выступления мне хочется ему руки целовать. Я на протяжении нескольких десятков лет посещаю его концерты и поражаюсь тому, как от года к году, от сезона к сезону удивительно раскрывается эта личность! Могу даже сказать, что великие пианисты XX века — Гилельс, Рубинштейн, Горовиц, Микеланджели — в моём восприятии меркнут рядом с Григорием Соколовым.

Из пианистов молодого поколения я выделяю Даниила Трифонова. Этот исполнитель знает точно, что и для чего он делает. При этом в своём юном возрасте демонстрирует необыкновенную творческую зрелость! Трифонов — олицетворение забытого в наши дни романтизма. Мне бы хотелось отметить ещё одного уникального музыканта Павла Райкеруса — вероятно одарённого пианиста, творчески зрелого, глубокого и одухотворённого. Он достоин лучших залов мира! Также не могу не сказать о замечательном дирижёре Мише Дамеве. Я очень надеюсь, что маэстро Дамев ещё не раз выступит на нашем фестивале.

**— Как Вы считаете, что ожидает фортепианное исполнительство в будущем?**

— Не только фортепианное исполнительство, есть общая тенденция упадка духовности во всех отношениях. Это происходит всюду. Но в России немного меньше, она пока ещё держится.

**— То есть впереди — упадок духовности?**

— Хотелось бы верить, что нет. Надо стараться одухотворять себя, насколько хватит сил. Если есть стержень, то человек будет идти своим путём, своей маленькой дорожкой. ■

**Беседовал Павел ЛЕВАДНЫЙ**



## ТРИ ВЗГЛЯДА НА «ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ СТИЛЬ» К.Ф.Э.БАХА

«Путешествие в новые земли, которые будут открыты только потом» — так Виктор Шкловский охарактеризовал сентиментализм середины XVIII века. Два с половиной столетия спустя интерпретация звучащего мира Карла Филиппа Эмануэля Баха (1714–1788) Михаилом Плетнёвым, Андреасом Штайером и Матъё Дюпуи стала именно таким путешествием в звучащий универсум «гамбургского» Баха —

ярчайшего (а в музыке и единственного по креативной силе) представителя сентиментализма<sup>1</sup>.

Это художественно-культурное явление, возникшее в недрах эпохи Просвещения, стало, пожалуй, наиболее рельефной альтернативой уходящим в прошлое, но всё ещё влиятель-

<sup>1</sup> Андреас Штайер. К.Ф.Э. Бах. Сонаты и фантазии. Deutsche Harmonia Mundi, BMG Classics, 2005; Михаил Плетнёв. К.Ф.Э. Бах. Сонаты и рондо. Deutsche Grammophon, 2001; Матъё Дюпуи. «Pensées nocturnes». К.Ф.Э. Бах. Herissons Prod., 2009.



ным идеям музыкального барокко. И дело тут не только в том, что во второй половине и особенно к концу XVIII века происходят активные процессы развития в сфере инструментария, а следовательно и выразительных средств, самого характера композиторства и музицирования. Пафос открытия «новых земель» выражает себя прежде всего в особой экспрессии чувства, в «вольной» выразительности композиторского языка и — что особенно важно — в артистической открытости личностных высказываний. Всё это символизирует новые смыслы сентиментализма. «Чувствительный стиль» К.Ф.Э. Баха («*empfindsamer Stil*», как именовали соотечественники необычную атмосферу его клавирных сочинений и авторских исполнений) как раз и определял такие смыслы.

К 1770-м годам, с формированием эстетики «Бури и натиска» («*Sturm und Drang*»), тесно связанной и, по сути, расширявшей сентименталистский ареал, старые барочные константы нормативности и рациональности вытесняются новой — идеей «магической фантазии»: теперь «магическое» воображение «гения» (излюбленная эстетическая категория штюрмеров) способно воплотить не только интуитивно «созерцаемую», «сумеречную» и «ускользающую» красоту, но и яркие манифестации непредсказуемой «пылкости» чувства.

Противопоставляя игру Баха бытующей исполнительской манере других клавиристов, И. Ф. Рейхардт в середине 1770-х годов был изумлён тем, как Бах «*вкладывает чувство, страсть в каждый тон, ... как он отображает на клавире всю свою великую душу*»; о его «*страстном выражении*» и «*мастерстве передать страдания и вздыхания взволнованным звуком*» писали И. Ф. Крамер, Ч. Бёрни и не только они.

Создаётся впечатление, что и поздние сочинения Баха, опубликованные в «Шести сборниках Сонат, свободных Фантазий и Рондо для знатоков и любителей» (1779–1787), захватывают современников «новыми изобретениями» и «неповторимой оригинальностью»: «*Такое богатство новшеств, такая неисчерпаемая смелость модуляций, такое гармоническое богатство присущи только ему одному*», — пишет К.Ф.Д. Шубарт в 1784 году. Однако известна и другая характеристика того же Шубарта, самого, казалось бы, рьяного почитателя «клавирного штюрмера»: «*То, в чём можно упрекнуть сочинения К.Ф.Э. Баха, это эксцентричность вкуса, частая причудливость [Bizarrie], вычурная сложность,*

*странная нотация и непримиримость к обычаям своего времени*» (1784).

Поначалу кажется, что в исполнениях на клавишине и пианофорте **Андреас Штайер** представляет нам Баха именно как «эксцентричного» штюрмера. Но только это штюрмер урбанистических мироощущений, динамичных ракурсов и высоких скоростей. Энергия движения, «натиск» сквозного действия, стойкая активность темпов в моторных эпизодах (как, например, в Presto Сонаты e-moll, Wq 59/1) или целых частях сонатного цикла (Allegro assai в Сонате a-moll Wq 49,1) и вместе с тем гиперболы темповых и характерных контрастов, эффектно преподанных Штайером, символизируют именно настроения «Бури и натиска», в которых Бах выражает (словами исполнителя) «*ироничную дистанцию*» по отношению к «*весьма архаичной*» музыкальной стилистике прошлого. А таковой, кстати сказать, в восприятии современников Карла Филиппа Эмануэля ощущалась и безукоризненно выстроенная барочная архитектура музыки его великого отца.

Штайер замечает, что свойственная клавирной музыке баховского «чувствительного стиля» поэтика неожиданностей и непрестанных чередований разных и быстро меняющихся аффектов была и «*экспериментом*», и «*определённой провокацией для «любителей» той [сентименталистской] эпохи*». Нас же Штайер адресует к другим, более смелым ассоциациям: например, он определяет структуру первой части Сонаты для солирующего клавесина (g-moll, Wq 65/17) не иначе как «*коллаж сонатной формы и свободной фантазии*». Именно в «коллажной» манере решено и Rondo c-moll, Wq 59/4, где быстрая череда legato и non legato сочетается со столь излюбленными Бахом лабиринтами тональных модуляций с их обманными путями: как бы распадающиеся на нашем слуху звуковые образы вполне могут ассоциироваться с хаотичным монтажом попсовых видеоклипов. При этом Штайер редкостно точен и избирателен в средствах, неизменно ясен даже в показе тех самых bizzarries, на которые указывал Шубарт.

В звуковом мире Баха, каким его представляет слушателю **Михаил Плетнёв**, немало общего с концепцией Штайера. Острые, часто почти беспедальные артикуляционные штрихи, краткие фрагментированные интонационные обороты — словно пёстрые мозаичные осколки, разбросанные в оптически искажённых пространствах. В баховской звуковой стихии Плетнёв, как и Штайер, специально подчёркивает смелые и неподготовленные модуляции в да-

лёкие тональности, прерванные кадансы, «алогичные» перепады фактурного рисунка и динамики. Однако помимо динамических контрастов Плетнёв привносит агогическую гибкость; часты у него и замедления, своеобразные «замирания» на цезурах, что сообщает музыкальному процессу особую — «чрезмерную» по нашим привычным представлениям — интенсивность экспрессии (при сравнении двух интерпретаций Сонаты g-moll, Rondo c-moll агогическая шкала у Плетнёва заметно богаче, чем у Штайера).

Но особой выразительности Плетнёв достигает в своеобразных эффектах «разрывов ткани», когда интонационно «чувствительные» мелодические фигуры или виртуозные пассажи вдруг резко обрываются «на полуслове», точнее сказать, «зависают» в молчаниях фермат и пауз (например, в Сонате g-moll, Wq 65/17, Рондо A-dur, Wq 58/1). Образная суггестия таких эффектов вызывает аналогию с архитектурными фантазиями итальянского современника Баха Д.Б. Пиранези. В его знаменитом цикле офортов «Тюрьмы» (1749–1761) игнорируется какая-либо логика, а опора на «здравый смысл» вытесняется воображаемой игрой объёмов — то стиснутых, то разъятых, то парящих в беспорядочных пространствах; призрачные световые блики, тени и затемнения, подобно разноплановым контрастам у Баха, только лишь усугубляют абсурдность взвихренной, разметавшейся — невозможной архитектуры.

Вместе с тем баховский мир у Плетнёва это также и хрупкость чувств — гибких, изысканных, галантных и при этом сокровенных; *Innigkeit* — труднее найти другое слово, передающее атмосферу плетнёвского сентиментализма. Утончённая меланхолия «нежных чувств» («*zärtliche Empfindungen*») в удивительно чутко проинтонированном *Andante con tenerezza* из Сонаты A-dur (Wq 65/32) без преувеличений можно назвать шедевром музыкально-исполнительской проникновенности.

Но «*empfindsamer Stil*» Плетнёва ещё и — а может быть, прежде всего — трагичен: ис-



Джованни Баттиста Пиранези. Тюрьмы. Лист VII. Около 1760 г. «Экстатический образ лестницы, перебрасывающейся из одного мира в другой <...> где одни планы, бесконечно раскрываясь позади других, мчат глаз в неведомые дали, а лестницы, уступ за уступом, растут в небеса или обратным каскадом этих же уступов низвергаются вниз» (Сергей Эйзенштейн).

поведи сентиментальных персонажей, балансирующих на тончайших гранях чувства с их ускользающей красотой и очарованием вот-вот обернутся призрачными миражами, а катастрофические звуковые каскады секвенций и пассажей-«лестниц», ведущих в никуда, будто взрывают саму основу упорядоченного бытия.

Интересно, что в «штюрмерских» — и провокативных! — эскападах Штайера также присутствуют загадочные очертания сентименталистских островов, выраженные в тембровой окраске, которую сам Бах называл «живописными эффектами светотени»; их он связывал с контрастами *forte* и *piano*, а также с использованием в игре на пианофорте «самого пленительного регистра без демпферов». Расфокусированные, словно в поволоке, лакуны педально

продлённых гармоний, либо засурдиненные звучания повторных тематических фигур, воспринимаемых как эхо, неожиданно вторгаются в отчётливую явь музыкального действия, и всё вмиг оборачивается какой-то иной реальностью — неявной и неопределённой. Непредугаданные и кратковременные сонорные «наплывы», «дымки» словно растворяют звуковые абрисы настроений, придают им неуловимость, зыбкость, неоднозначность... Что это: изгибы смутного чувства, как бы опровергающего высказанное только что? или сентиментальная зачарованность отзвуками заоблачных высей и туманных горизонтов? или транс созерцателя, именно в этот миг ощутившего свою свободу и отрешённость от коллажного мира?..

Чтобы понять природу этих странных ликов и лакун сентименталистских чувствований, напомним, что рационализм эпохи Просвещения *«имел своей оборотной стороной культ Чувства и Чувствительности, заботливо выстро-*

*енный прямо над бездной пугающего и манящего иррационализма»*<sup>2</sup>. Неудивительно, что в письме к Иоганну Форкелю от 10 февраля 1775 года Бах упоминает о своём новом сочинении, называя его *«тёмной Фантазией»* [«eine finstere Fantasie»].

Очевидно, что субъективность, выходящая из подсознательных глубин артистического «я», принципиально меняет просветительскую уравновешенность Разума и Чувства: за фасадами «дневного» мира присутствует ещё и мир «ночной» с его непознаваемостью, тайнами и снами, подвластными только «тёмным» иррациональным предчувствиям. В таком контексте позднее клавирное творчество Баха и в особенности приоритетный для него жанр «свободной фантазии» может трактоваться как эмблема сентиментализма. Ведь, по мысли Баха, именно свободное, часто нетактированное исполнение фантазий *«лучше всего способно выражать чувство»*, ибо

<sup>2</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч.3. М.: Композитор, 2007.



Фантазия F-dur (Wq 59/1) из Пятого выпуска «Шести сборников Сонат, свободных Фантазий и Рондо для знатоков и любителей» (1785). *«То, в чём можно упрекнуть сочинения К.Ф.Э. Баха, это эксцентричность вкуса, частая причудливость, вычурная сложность, странная нотация и непримиримость к обычаям своего времени»* (К.Ф.Д. Шубарт).



фантазия с её «красотой разнообразия» как никакой иной жанр достигает цели «возбуждения и умиротворения страстей»; но главное — в исполнении фантазий «клавиристу предоставляется полная свобода»<sup>3</sup>.

Определяя свою исполнительскую концепцию как «Pensées nocturnes» («Ночные думы»), **Матьё Дюпуи** адресует нас к образам одноименного поэтического цикла английского предвестника сентиментализма Эдварда Юнга. Как пишет Дюпуи, «одиночество в ночи, сны, полные мрачных и неотвязных по пробуждении видений, непреодолимое интимное страдание» — именно эти, запечатленные в строфах Юнга образы притягивали мечтателей ещё в 1740-е годы. Но и на излёте сентиментализма Д. Г. Тюрк в своей «Klavierschule» (1789), проводя аналогию между исполнением концертной каденции и фантазии, «творимой полностью чувства», сравнивает исполнительский процесс с грёзой: «*Порой мы грёзим целых несколько минут при полной живости переживаемых чувств, но чувств бессвязных и лишённых отчётливости сознания*».

В удивительно красивых, богато нюансированных звучаниях клавикорда Дюпуи мастерски воссоздаёт эту атмосферу полусна-полуяви: движения чувств действительно кажутся спонтанными, импровизируемыми, то уходящими в сумрачную глубину инструментальных тембров, то озаряющими эти глубины яркими сполохами. Артикуляционная выразительность, определяющая своеобразие его исполнительской манеры, имеет несомненное сходство с пылкой декламацией поэтической речи. Но у Дюпуи «говорит» и тишина продлённых пауз: интонационное *espressivo* музыкальных фраз, разомкнутых выразительными «умолчаниями», ещё более подчёркивает пронзительность переменчивых в деталях и интенсивных чувствований музыкальных грёз. Их гибкость выказывает себя в богатейшей шкале темпового дыхания, то как бы сворачивающего музыкальное время, то «распыляющего» его в мягких сдвигах и вибрациях *tempo rubato*.

Винтерпретации Свободной фантазии *fis-moll* (Wq 67, 1787), названной самим автором «Чувства К.Ф.Э. Баха» [«C.P.E. Bach's Empfindungen»] Дюпуи отдаёт себя во власть темповой свободы с тем, чтобы вслушаться в каждый оборот чувства, «всмотреться» в каждый эмоциональный росчерк от интонационных вздохов и томительных угасаний мелодий до огненных *agreggio*, от характернейших баховских «нежных жалоб» до резко вторгающихся и настойчивых

диссонантных «выкриков-протестов». В стремительно восходящих секвенциях — этих «воспарениях», ассоциируемых Дюпуи с «чувством возвышенного», энергия экспрессии, кажется, достигает своих пределов.

Однако сколь бы ни были патетичны и возвышенны парения в грёзах, возвращения в экзистенциальную тьму персонального «я» неизбежны: после всех модуляционных эллипсисов, интонационных взлётов надежды, возгласов гнева, протеста, недоумения надо вникнуть «всем слухом» в то мрачное, гаснущее нисхождение к итоговому *fis-moll*, чтобы проникнуться истинной глубиной саморефлексии, за которой стоит чувство глубочайшей меланхолии и депрессивного разлада с размеренным ходом «природы вещей»...

Но важно сказать и о другом. Все средства — от «чувствительных» декламационных *espressivo*, сверхгибких *tempo rubato* вплоть до живой, вольно пульсирующей формы целого — подчинены у Дюпуи главной идее его интерпретации: психологической наполненности каждого нюанса музыкального процесса. Именно в этом значении надо понимать мысль Дюпуи: «*Субъективность восприятия времени является преимуществом музыки Баха*», для которого «*остановиться на деталях, пустить ход времени вспять, мгновенно изменять мысль*» суть знаки творческой рефлексии о художественной мере времени. «*Бах даёт нам услышать человеческое — субъективное время*».

И с этим нельзя не согласиться. Действительно, весьма изощренное клавирное искусство Баха есть не что иное, как субъективное измерение «чувствительной души»; этот факт осознается нами тем яснее, чем более мы приближаемся к поздним клавирным сочинениям Баха, особенно к его Фантазиям. Погруженность в подсознательные глубины персонального «я», личностный самоанализ, обретший столь адекватные художественные формы выражения, может быть, и определяли главную, верховную — до всех частности «чувствительного стиля» — исключительность К.Ф.Э. Баха. На фоне магистральных просветительских идей о рационально организованной природе человека такая субъективнейшая интроспекция «сентименталиста» кажется естественной и, пожалуй, единственно возможной. Так, во всяком случае, воспринимается баховский гуманистический универсум в столь разных исполнительских прочтениях трёх наших современников. ■

<sup>3</sup> Бах К.Ф.Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире.



Слева направо: Николай Мажара, Наталья Соловьёва, Антон Ровнер, Александр Радвилович, Светлана Лаврова, Сергей Осколков, Алексей Глазков.

## ФОРТЕПИАННЫЕ ПУТИ ЗВУКОВ

Очередной фестиваль «Звуковые пути» прошёл в ноябре в Санкт-Петербурге (художественный руководитель Александр Радвилович). В его программах традиционно представлены ведущие направления европейской и российской музыки, преимущественно прилегающей к авангардной эстетике. Два концерта фестиваля прошли под титулом «Фортепианный форум». В них были представлены фортепианные сочинения как ведущих европейских авангардных композиторов, так и ныне живущих российских авторов. Программы этих двух концертов развернули широкую панораму фортепианной музыки и фактически предстали своего рода «фестивалем в фестивале». Особенно важен тот факт, что оба концерта представили публике петербургских пианистов, которые мастерски исполнили свои программы, состоящие исключительно из новых сочинений, и продемонстрировали индивидуальные видения

этих сочинений. Очевидно, что в Петербурге формируется новое поколение пианистов, которые привержены исполнению и продвижению современной музыки.

Первый концерт состоялся 18 ноября 2014 в Фонде Шемякина. Первое отделение было посвящено европейским композиторам, второе — российским. В концерте принимали участие пять пианистов, каждый из которых продемонстрировал публике свой индивидуальный подход к интерпретации новой музыки. Открыла концерт **Наталья Соловьёва**, которая явила яркое мастерство, утончённое чутьё интерпретации и зрелое понимание творческого замысла каждого сочинения. Начала она с сочинения мэтра французской современной музыки — «**Incises**» **Пьера Булеза**, написанного в 1994 году и переделанного автором в 2001 году. Пьеса была отмечена динамическим, стремительным движением, сухим звучанием фортепиано

и токкатной фактурой, в которой обыгрывались интервальные соотношения звуковысотностей и переключки различных регистров фортепиано. Пианистка мастерски выявила все эти параметры, талантливо вырисовав целостное видение произведения.

Сочинения итальянского композитора **Сальваторе Шаррино**, чьи российские премьеры прошли в исполнении Натальи Соловьёвой на этом концерте, несли совершенно другие музыкальные и технические задачи. Произведение «*De la nuit*» (1971), посвящённое «*чистой душе молодого Шопена*», обладало стремительной виртуозной фактурой из быстрых пассажей, озвученных посредством легкого, утончённого туше. Главенствовали новаторские звучания и атональная гармония, но в данный звуковой мир с очевидной регулярностью внедрялись короткие фрагменты, обладающие более традиционной, романтической фактурой, приближенной к манере Шопена, а также диатонической гармонией, напоминающей скорее манеру Дебюсси. Эти вкрапления не нарушали единства музыкальной ткани, сохраняя целостность драматургии сочинения, но приносили органичный элемент контрастности.

Традиционное романтическое звучание наряду с диатонической, импрессионистской гармонией в ещё большей мере характеризовали вторую пьесу Шаррино — «**Anamorfofi**». Сочинённая в 1980 году, пьеса отличалась лёгкостью, изяществом, утончённостью звучания и оригинальным обращением к стилистике Дебюсси и Равеля, увиденной взглядом конца XX века. Краткость сочинения производила впечатление намеренной недосказанности: автор как бы побуждает слушателя домыслить за него дальнейшее музыкальное развитие пьесы.

**Вторая соната**, написанная Шаррино между 1970 и 1983 гг., — развёрнутое драматическое одночастное сочинение. Оно наделено жёсткой ультрасовременной фактурой, показанной в контрастных звучаниях; беспокойным, динамичным настроением и ощутимой философской рефлексией. Громкие, жёсткие, полнзвучные аккорды сменялись динамичными фрагментарными жестами в низком регистре и быстрыми, виртуозными переливами в среднем и высоком регистрах. Однако и здесь ненавязчиво, но заметно приносились элементы романтической фактуры, растворяясь в главенствующем контексте модернистского звукового мира. Временами возникающие спады динамической энергетике в сторону звуковой фрагментарности служили лишь времен-

ным контрастом, чтобы после них подвижное, бурное течение музыкальной фактуры являло себя с новой свежестью.

«**Пять этюдов для фортепиано**» (из Первой тетради) итальянского композитора **Фабиана Панизелло** (род. 1963), прозвучавшие впервые в России, представляли собой динамический звуковой мир современного фортепианного звучания, контрастирующего со звуковыми мирами обоих предыдущих авторов. Пять коротких, но оживлённых и виртуозных по своей технике этюдов обладали моторной динамикой, в полной мере соответствующей жанру и органично сочетавшей технические возможности с экспрессивностью и красочностью звучания. Каждый из этюдов нёс в себе определённую техническую задачу, органично претворяя её в контексте целостности музыкального высказывания. Тем самым они в чём-то переключались с Этюдами Дьёрдя Лигети. Первые два этюда Панизелло обладали динамической фактурой, выраженной стремительными виртуозными пассажами. Последующие три начались более медленным движением — предельно медленным в Третьем этюде и умеренным в Четвёртом и Пятом — затем (в каждом из них) к середине нагонялась скорость, и заканчивались они быстрым темпом и громким звучанием. В Третьем этюде присутствовал эффект пуантилизма, а в Пятом — вкрапление джазового ритма и динамичной оstinатности.

Второе отделение состояло из мировых премьер сочинений российских авторов, написанных специально для этого концерта по просьбе организаторов фестиваля. Все произведения были посвящены Рихарду Штраусу, чьё 150-летие отмечалось в прошлом году. Автор проекта — организатор фестиваля «Звуковые пути» Александр Радвилович.

Пианист **Мирослав Дробот** исполнил первые два сочинения концерта «Посвящение Рихарду Штраусу». Первое принадлежит перу автора этих строк, второе — «**Intermezzo der schweigsamen Frau ohne Schatten**» — молодого петербургского композитора **Ивана Александрова**. Исполнение Дробота было отмечено преобладанием эмоционального и изобразительного начал. В первом сочинении в основу была положена музыка с атональной гармонией и модернистской фортепианной фактурой. Это интонационное поле однако содержало цитаты диссонантных фрагментов из оперы Р. Штрауса «Электра». Они также противопоставлялись цитатам романтических, диатонических фрагментов этой же оперы. Второе сочинение было



кратким и обладало традиционной романтической стилистикой. Присутствующие в нём цитаты из оперы Штрауса «Женщина без тени» органично сливались со стилем автора фортепианного произведения.

Пианист-композитор **Николай Мажара**, известный как энтузиаст современной музыки в Петербурге, исполнил сочинение **Эдуарда Селицкого** «Тайная жизнь Тиля Уленшпигеля» и своё собственное сочинение «Бурлеска для левой руки». Его исполнение отличалось виртуозностью и чуткостью к изобразительным элементам.

Сочинение Селицкого, написанное в традиционном, диатоническом стиле, органично сочетало романтический стиль Рихарда Штрауса и неоклассический стиль, свойственный русской музыке середины XX века. Здесь за основу была взята главная тема симфонической поэмы Штрауса, которая подвергалась последовательному развитию в течение всего сочинения, проходя через эпизоды, предельно контрастные по своей фактуре, гармонии, эмоциональному настроению.

Сочинение **Николая Мажары**, краткое и романтическое по своей стилистике, диатоническое по музыкально-грамматическому основанию продолжало традицию сочинений Равеля и Скрябина для левой руки. Оно искусно сочетало задачи виртуозного произведения для демонстрации пианистом блистательной техники с уместным внедрением цитат из сочинений Р. Штрауса (самой узнаваемой из которых была цитата из симфонической поэмы «Дон Жуан» в самом начале). Органична драматургия этой пьесы, основанной на сопоставлении нескольких контрастных романтических настроений, выраженных гибкой фортепианной техникой.

Петербургский композитор **Сергей Осколков** представил публике своё сочинение «**Also sprach...**», название которого вызывает очевидную ассоциацию с симфонической поэмой Р. Штрауса. Композитор нарочито избегал прямых цитат из упомянутой поэмы или каких-либо других сочинений Р. Штрауса, а создал произведение, наделённое фантастическим и таинственным настроением, драматизмом. Изобразительная фактура сочетает романтические признаки с органичным вкраплением новаторских элементов, главным образом, в области гармонии. Цитата из симфонической поэмы прозвучала лишь в самом конце, когда главная тема с восходящей квинтой и квартой была исполнена непосредственно на струнах рояля.

Завершило концерт сочинение **Светланы Лавровой** «Просветленное бессмертие». **Р. Штраус — реинкарнация** в исполнении Натальи Соловьёвой. Это произведение, наиболее радикальное по стилю из всех, исполненных во втором отделении концерта, обладало таинственным, мистическим настроением и сочетало привычные способы исполнения на клавишах рояля (как романтические, так и авангардные) с различными контрастными эффектами игры на струнах. Последние включали в себя как щипки отдельных нот, так и кластерные шелестения. Цитаты из симфонической поэмы «Смерть и просветление» органично вплетались в эту пёструю звуковую канву, не становясь банальными в контексте преобладания новаторских средств музыкального выражения.

Второй концерт цикла «Фортепианный форум» прошёл 20 ноября 2014 в Доме композиторов. В нём приняли участие два пианиста из Германии: **Мориц Эрнст** и **Маркус Берцборн**. В первом отделении в исполнении Морица Эрнста прозвучала программа из музыки нескольких современных композиторов, а во втором отделении в исполнении обоих пианистов прозвучали сочинения **Джорджа Крама** и **Александра Радвиловича**. Исполнения пианистов отличались блистательной виртуозной техникой, динамическим воодушевлением и органичным пониманием эстетики современной музыки.

Открыла программу мировая премьера сочинения **Рене Вольфаузера** «Мания» (2001–2002). Музыка была активной и виртуозной, в ней проявились сухой, жёсткий тембр звучания и устремлённое движение в разных регистрах. В течение всего произведения наблюдалась постоянно меняющаяся фактура, в которую эпизодически внедрялись элементы пуантилизма, токкатности и остинатности. Временами некоторые виды фактуры назойливо повторялись в течение более продолжительного времени, что по ассоциации перекликалось с названием сочинения, но резко выделялось из контекста постоянного движения динамичной фактуры, выполняя тем самым свою смысловую роль во всеобщей драматургии. Особенно интригующе звучали в конце сочинения динамичные пассажи, постоянно прерываемые паузами, что привнесло оттенок драматического напряжения.

В произведении **Франца Йохена Херферта** «Ритмическая синева», сочинённом в 2014 году, преобладали динамичные ритмические формулы, постоянно и последовательно разви-

вающиеся и варьирующиеся при помощи разнообразной фактуры, несущей множество изобразительных аллюзий. Сочинение началось и закончилось стуком кулака по роялю. Ритмически заострённое движение порой сменялось тихими, созерцательными фрагментами разреженных аккордов и отдельных нот, а порой уплотнялось в звучании ради достижения бравурных кульминаций. Запоминающимся моментом ближе к концу сочинения было многократное повторение одного аккорда в умеренном темпе с вариациями и вкраплением иного музыкального материала.

Хорошее впечатление произвело сочинение «Noire» молодого немецкого композитора **Петера Кёцгеги**. Это трёхминутное произведение обладало богатой, разнообразной и новаторской фактурой, включающей в себя стук педалей, а также изысканные формулы в верхнем регистре фортепиано и предельно разнообразную ритмику. Благодаря своему насыщенному содержанию, оно (по ощущению) представлялось гораздо более продолжительным, чем было на самом деле.

«**Klavierstück X**» **Карлхайнца Штокхаузена** (1961) началось таинственно звучащими повторениями ноты *mi* в разных октавах, к которым спустя некоторое время стали прибавляться другие звуки, хотя продолженное преобладание начальной звуковысотности привнесло в эту новаторскую музыку элементы диатоники и даже аллюзии на этническую музыку. Всё это органично сочеталось с весьма изобретательной фактурой, предельно нерегулярной ритмикой и возвышенным эмоциональным состоянием.

Сочинение **Джи Ка Хо** «**Мой дух поет**», посвященное Морицу Эрнсту, длилось 20 минут и сохраняло предельно драматическое напряжение. В нём изобиловали разнообразные новейшие виды фортепианной фактуры, включая множество резких полнозвучных аккордов и громких кластеров локтями. Эпизоды в динамике *forte* сменялись тихими и разреженными, в которых присутствовали весьма длинные паузы, привносящие напряжение ожидания, и тихие, лирические звучания, успокаивающие слух. Логика развития сочинения непостоянному уху казалась достаточно произвольной, так как громкие и тихие фрагменты сменяли друг друга совершенно непредвиденным образом.

Весьма впечатляющей была программа второго отделения, в котором Мориц Эрнст и Маркус Берцборн исполнили музыку для двух фортепиано. «**Лабиринт**» **Александра Радви-**

**ловича** — яркое, изобразительное сочинение, обладающее динамичной ритмикой, органично сочетающей моторику и ритмическое разнообразие. Новизна гармонического языка и колоритная фактура содержали и лирический компонент. Многократные повторы ритмических ячеек и гармонических последовательностей, прерываемые уместным внедрением контрастного музыкального материала, приносили иллюстративную ассоциацию с названием произведения. К сожалению, музыканты совершили просчёт, исполнив музыку значительно быстрее, чем его задумывал автор. Но даже и в таком прочтении его замысел воспринимался в конкретном звучании.

В конце программы пианисты представили публике российскую премьеру относительно нового произведения **Джорджа Крама** «**Потусторонние резонансы**» для двух усиленных фортепиано, написанного в 2002 году. Музыка длилась около получаса, и в течение всего времени у слушателей не угасал интерес к её развитию. В звучании узнавались многие знаки стилистической манеры автора, знакомые по его ранним, более известным сочинениям. Это изощрённая хроматическая гармония, внедрение элементов диатоники в хроматику (в виде повторяющегося мотива, обрисовывающего начало мажорной гаммы и мажорное трезвучие), изысканная фортепианная фактура, включающая игру на струнах и кластеры, варьируемые повторы различных ритмических ячеек, каждой в собственном режиме темпа. Здесь эти черты проявили себя, с одной стороны, более конструктивным образом, чем в ранней музыке, а с другой, — в атмосфере таинственного, мистического настроения, отразившего условные реалии потустороннего мира. Динамическая подзвучка (усиление) способствовала более отчётливому донесению звучания музыки до слушателей. В середине сочинения фактура музыки резко сменилась, рождая предположение, что началась некая вторая часть формы, однако общее мистическое настроение сохранялось до конца.

В целом «Фортепианный форум» произвел сильное впечатление своим разнообразием, а также целостностью построения. Он успешно осуществил задачу создания эффекта присутствия «малого фестиваля в рамках большого», убедительно заявив о себе как отдельная акция, органично вписанная в целостную структуру фестиваля. ■

**Антон РОВНЕР**



Альберт МАМРИЕВ:  
ВОЗВРАЩЕНИЕ В РОССИЮ



«Изысканный музыкант и блестящий виртуоз в традициях Горовица и Рубинштейна», «истинный большой романтик по духу», «виртуозный блеск и артистическая свобода» — такими эпитетами награждает Альберта Мамриева европейская пресса. Ему 40 лет. Родился в Дербенте, первым музыкальным педагогом его был отец, профессиональный кларнетист. Уже к десяти годам стало ясно, что талант мальчика требует другого подхода. Семья переезжает в Москву, Альберт учится в ЦМШ, поступает в Московскую консерваторию. В 90-е годы семья Мамриевых эмигрирует в Израиль, где юноша продолжает обучение в Тель-Авивской Музыкальной академии, затем едет повышать мастерство в Ганновер. Не будем перечислять конкурсы, на которых Альберт завоевал призовые места, названия оркестров Европы, Юго-Восточной Азии и США, с которыми он выступал. Список впечатляющий, познакомиться с ним можно на сайте пианиста. Заметим лишь, что у него есть собственный конкурс в Германии и фестивали, которыми он руководит. С первых же минут общения музыкант покоряет открытостью, непринужденностью, свободой и страстностью суждений.

— *Вы родились в небольшом городе на Северном Кавказе. Отразилось ли это на Вашем музыкальном развитии, на Вашей личности?*

— Думаю, несомненно... Тот регион, в котором я родился, богат музыкальной культурой с древних времён. А если добавить к этому мощный темперамент выходцев с Кавказа, то это может дать невероятно яркий результат. И неважно, в каком музыкальном жанре. Есть немало артистов, не имеющих отношения к академической музыке, прославившихся на мировом уровне и ставших уникальным явлением на концертных и театральных подмостках.

— *Существует ли комплекс уроженца провинции, постоянной необходимости быть не только не хуже, но и превзойти тех, кто родился в столичных городах?*

— Я преодолел этот комплекс в течение первого года занятий в ЦМШ, куда я поступил в возрасте 10 лет. Этому предшествовала неудачная попытка быть принятым в эту прославленную школу, страшное фиаско, которое я никогда не забуду. Мои замечательные родители буквально посвятили себя мне, особенно в тот год, который не изгладился из моей памяти до сих пор. Число частных уроков и репетиторов по фортепиано, сольфеджио, ритмике побил, кажется, все известные мне рекорды. В четвёртый класс ЦМШ меня приняли весьма и весьма условно. Конкурс был огромный, несколько десятков пианистов на место. Александр Алексеевич Бакулов, мой педагог в дальнейшем, рассказал мне позднее, что вместе со мной в его класс пытался поступить ещё один паренек, который на экзамене играл лучше меня. Но Александр Алексеевич предпочёл меня, объяснив это по-

тенциалом, который он почувствовал. И вот в четвёртом и пятом классах у меня было постоянное стремление доказать, что он не ошибся, что я не хуже, даже лучше других. Но затем всё вошло в нормальную колею. Я перестал соревноваться за право учиться в этом легендарном учебном заведении. Появилось другое стремление: доказать самому себе.

— *Вы с отличием окончили ЦМШ, поступили в Московскую консерваторию в класс самого Сергея Леонидовича Доренского, а год спустя, несмотря на все достижения, эмигрируете с семьёй в Израиль, в маленький южный городок Сдерот...*

— Решение приняли родители. Это было очень сложное время для всей страны, а для нас, евреев с Северного Кавказа — особенно. Конечно же, повлиял и тот факт, что многие наши родственники начали активно переселяться в Израиль, опасаясь за будущее и даже жизнь своих детей. Похищения людей, массовые увольнения с работы, поджоги офисов и домов, угрозы и шантаж — всё это заставило многих покинуть родные места. Конечно, такое решение тяжело далось родителям, у которых был сын в Москве, поступивший в консерваторию к легендарному Доренскому. Мне и сегодня страшно вспоминать чувство безысходности, владевшее мною в те дни. До сих пор стыдно за то, что я не решился рассказать Сергею Леонидовичу о том, что уезжаю навсегда. Это был, кажется, единственный раз в моей жизни, когда я по-настоящему боялся и молчал.

— *Вы приезжаете в Израиль, селитесь в маленьком провинциальном городке, что*

*отбрасывает Вас на много лет назад, но попадаете в Тель-Авивскую Музыкальную академию в класс не менее легендарного педагога — Арье Варди.*

— Многие, что связано с этой замечательной страной, у меня неизменно вызывает добрую улыбку и предощущение чуда, ибо чудес на моем пути там было множество! Первое из них заключалось в том, что двоюродный брат моей мамы — это известнейший израильский композитор Перес Элияху. Именно он устроил встречу никому не известного молодого музыканта (а таких приезжали сотни) с прославленным пианистом и педагогом Арье Варди. Мой дядя хорошо понимал, что выпускнику ЦМШ и студенту Московской консерватории следовало учиться в Израиле либо у Пнины Зальцман либо у Арье Варди. Мы решили начать с Варди — и снова чудо! Он оказался в те дни в Израиле, приехал из Ганновера на несколько дней. Варди назначил встречу у себя дома. Послушал меня, а затем затеял музыкальные игры. Проверив мои знания гармонии и сольфеджио, на сороковой минуте общения он крикнул своей жене в соседнюю комнату: «Ципора, дорогая, иди сюда, происходит нечто интересное!». Вышла красивая женщина с очень приветливым лицом (сейчас я ценю эти минуты ещё больше, ибо знаю и люблю эту семью уже много лет) и стала наблюдать за нами. А Варди начал снимать с полки наугад нотные сборники и ставить на рояль, проверяя мои способности читки с листа. Это продолжалось ещё минут сорок. После этого он предложил мне почитать и с оркестровых партитур. Результатом встречи стало письмо Варди в «Керен Шарет» [американо-израильский стипендиальный фонд в области культуры — И.Т.] с рекомендацией предоставить мне полную стипендию для обучения в Тель-Авивской Академии в его классе. Я так влюбился в страну и язык, что за пять месяцев окончил полный курс изучения иврита, а это дало мне право продолжения обучения в Тель-Авивском Университете уже с нового учебного года. Этим я освободил родителей от значительных финансовых затрат. Ещё одно чудо!

**— Невероятная смена впечатлений: Арье Варди — яркий представитель западноевропейской фортепианной школы, ученик Пауля Баумгартнера, Сергей Доренский — один из столпов русской фортепианной школы.**

— Очень сложно сравнивать эти школы. Для меня Арье Варди открыл совершенно иной подход и видение фортепианной игры. Я безум-

но люблю нашу, русскую фортепианную школу, кстати, разноликую: даже в стенах одной консерватории — традиции Игумнова, Нейгауза, Гольденвейзера... Но в классе у Варди я столкнулся с чем-то совершенно новым. До этого я не знал, что нужно столько думать об исполнении, столько анализировать и так много знать и читать о музыке вообще и об исполняемом произведении в частности. В этом, безусловно, огромная заслуга Варди-педагога, который научил меня слушать и слышать по-новому. Он научил меня разным манерам туше, невероятно длинным, километровым фразировкам. Наша русская фортепианная школа — замечательная, но она зиждется во многом на эмоциональной отдаче и техническом совершенстве. Это большая редкость, в мире подобных мастеров очень мало. Варди же сказал, что если приплюсовать к тому, что я умею, и его подход к фортепианному исполнительству, то в результате я стану настоящим артистом. Смею надеяться, что он был прав.

**— Атмосфера в Московской консерватории и Тель-Авивской Академии, вероятно, весьма различна...**

— Да, безусловно. Я очень любил атмосферу в Москве, но очень легко вписался в студенческое братство в Тель-Авиве. Это огромное число студентов-эмигрантов из разных стран мира, прежде всего, из бывшего СССР. Очень тесное общение на самом высоком уровне и, главное, совместное музицирование, чего мне иногда в Москве не хватало. Может, потому, что в Тель-Авиве более компактное учебное заведение, людям хочется более тесного общения друг с другом, педагоги стремились объединить нас в ансамбли. Я переиграл массу камерной музыки с инструменталистами и вокалистами, выступая с ними в концертных программах, чего я не делал в Москве.

**— Окончив Академию в Тель-Авиве, Вы едете в Ганновер, где преподаёт Арье Варди...**

— Честно говоря, я не очень хорошо понял, как очутился в Ганновере. К моменту окончания Академии я несколько устал от учёбы. Но папа настоял на том, чтобы я продолжил учиться, и я решил, что ради спокойствия родителей стоит постараться, о чём не жалею ни секунды, ибо благодаря Ганноверу я попал на «передовую линию фортепианного фронта».

Как известно, ганноверская Hochschule — одна из лучших в мире благодаря своим легендарным преподавателям: Карл-Хайнц Кеммерлинг, Арье Варди, Владимир Крайнев, Бернд



Гёцке... Традиции очень глубокие и мощные. Эта школа знаменита ещё и тем, что там каждый студент и педагог — лауреаты хотя бы одного, а в большинстве случаев — нескольких международных конкурсов.

— *И Вы, конечно же, начинаете участвовать в конкурсах.*

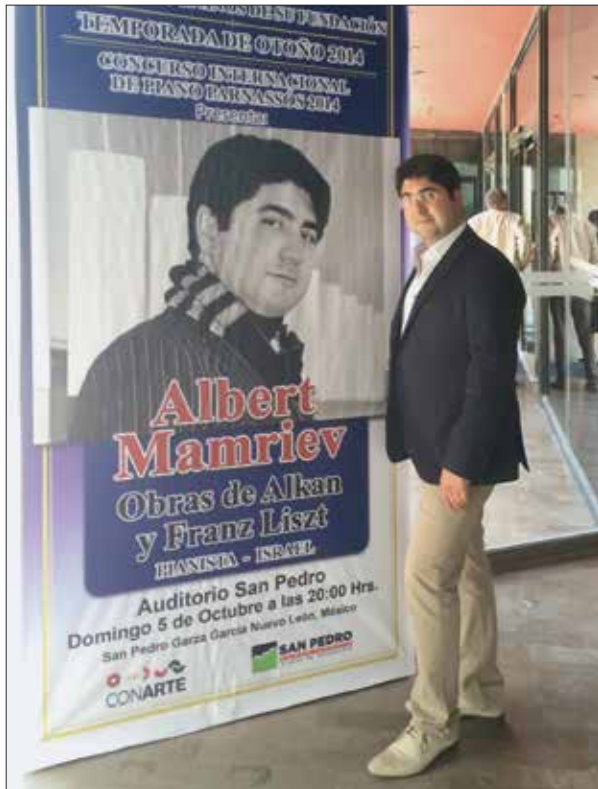
— Я играл на многих конкурсах, и это многое дало мне. В первую очередь, освоение обширного и разнообразного репертуара, ибо я, в отличие от некоторых активных конкурсантов, довольно часто менял программу, по причине чего не всегда доходил до финального тура, ибо не все произведения были, что называется, «в пальцах». К примеру, на конкурс в Претории я поехал с абсолютно не обыгранным концертом, что стало причиной оглушительного фиаско в финале. Но мне хотелось рисковать, я хотел играть, и желание выступать превосходило желание побеждать. Конечно, вслед за победами и призовыми местами росли и амбиции. Но я овладевал новым репертуаром и, начиная с шестой победы, стал получать некие дивиденды — большее число концертов в самых разных уголках мира. Вспоминается курьёз на конкурсе В.

Да Мотта в Лиссабоне. Со мной на этом конкурсе играли и российские пианисты, имена которых сегодня достаточно известны. Я занял последнее место на пьедестале в финале, первое не было присуждено. И дирижёр финального тура, знаменитый мексиканец Энрике Батис-Кэмпбелл, который был и главным продюсером концертов для лауреатов, решил, что все предназначавшиеся лауреатам концерты достанутся только одному финалисту — мне, хотя, по мнению жюри, я был абсолютным аутсайдером.

— *То есть импресарио или дирижёр могут впечатлиться музыкантом вопреки решению жюри. Помню подобный случай на Конкурсе имени Рубинштейна с пианистом Кристианом Блэкшоу, сделавшим впечатляющую карьеру, не пройдя на третий тур...*

— Абсолютно согласен. Вспомним Иво Погорелича. Здесь, правда, нужно отметить, что не всегда вердикт жюри отражает уровень исполнения пианиста и наоборот, но не будем об этом. В моей конкурсной жизни были и другие интересные случаи, когда, к примеру, на Конкурсе Клиберна меня услышал человек очень приятной наружности, которого я, к сво-





ему стыду, не знал. Надо заметить, что войти в число участников этого конкурса чрезвычайно сложно, отбирают 25-30 лучших из огромного числа претендентов. Этот человек, как выяснилось, обратил на меня внимание уже на первом туре. И хотя я не прошёл на последующие туры, он не согласился с мнением жюри, что поменяло всю мою дальнейшую жизнь. Это был президент Конкурса памяти Джини Бахауэр в Солт-Лейк-Сити, легендарный Пол Полай. По следам этой встречи я играл на Конкурсе Бахауэр, стал лауреатом и получил огромное число концертов в США. Правда, я старался уже в то время не переходить рубежа ста концертов в год, что, впрочем, для меня, студента, было немало. Даже сегодня я стараюсь не играть больше 70-80 концертов в сезон. И это очень много, так как я занимаюсь и другими видами музыкальной деятельности.

— *Вы предвосхищаете мой следующий вопрос — о Вашей деятельности за рамками концертной активности.*

— Семь лет назад я основал в Ганновере Международный еврейский культурный фонд, в задачи которого входит помощь молодым исполнителям — организация их концертной деятельности. Предвижу ваш вопрос и отвечаю: нет, не только евреям, даже в первую очередь — не евреям. Цель наша в том, чтобы показать

немецкой общественности, что наши интересы простираются значительно дальше, чем исполнение еврейских фрейлахс [песенок — Й.Т.] и чтения Шолом-Алейхема, а распространяются на поддержку культурных ценностей. В частности, нами был задуман и осуществлен проект «Легендарные педагоги фортепиано», куда были приглашены такие музыканты, как Владимир Крайнев, Кэрл Ричардсон, Арье Варди, Ами Маани, фортепианное трио которого впервые исполнялось в Ганновере (я сам играл это трио с участниками Квартета Шимановского, это было незабываемо).

Через два года после основания Фонда я пришёл к мысли о создании конкурса пианистов в совершенно новом формате. Дело в том, что Германия переполнена пианистами, выпускниками многочисленных высших школ музыки, которым уже за 30 и, следовательно, поздно участвовать в существующих конкурсах. Некоторые из них (иностранцы), причём весьма способные, влачат жалкое существование и готовы на всё, только бы не возвращаться к себе в страну. Я бы на их месте предпочёл уважительное отношение в Киеве, Дербенте, Сдероте или Бердичеве, нежели прозябание в Германии. Но, тем не менее, я попытался с уважением отнестись к этому контингенту музыкантов, ведь по-настоящему глубоко, серьёзно и осознанно большинство музыкантов начинает играть именно после тридцати. К сожалению, в этот момент перед ними закрываются двери конкурсов. Я решил позволить артистам участвовать в моём конкурсе в любом возрасте. И приехали пианисты, которым было за 50, и чудесно играли!

— *Подобный опыт был осуществлен на Конкурсе имени Рихтера в Москве.*

— Замечу, что каждый опыт обязан иметь продолжение, одноразовые акции забываются. Мы начали с очень негромкой инициативы в маленьком городке, может быть, поэтому все мобилизовались нам в помощь. Я был поражён отношением моих заслуженных взрослых коллег к этой идее, буквально ошарашен их благожелательностью. Когда я позвонил Уоррену Томсону в Сидней, Полу Полаю в Солт-Лейк-Сити, Александру Брагинскому в Миннеаполис, Бернду Гёцке в Ганновер и сказал, что нуждаюсь в их поддержке, ведь в первый раз проводить конкурс можно только на собственные средства, никто из них даже не заикнулся о гонораре. Им понравилась сама идея, и они были готовы поддержать меня во всём.



— *Что важно для члена жюри, по Вашему мнению, при оценке того или иного музыканта-участника конкурса?*

— Надо уметь подарить каждому участнику хоть частицу собственного позитива, не видеть в каждом из них потенциальную жертву. Ведь мы их по-настоящему любим. Я вспоминаю слова Арье Варди о конкурсантах: «Мы обожаем тех, кому есть, что нам сказать». И ещё: «Есть те, кому мы готовы простить, а есть такие, которым мы никогда не простим». Мне кажется, что это два важнейших изречения об отношении члена жюри к конкурсанту. Я долго думал о смысле этих фраз и только сейчас, войдя в жюри нескольких конкурсов, начал понимать их философию. Уже на первом туре, услышав пианиста, мы определяем для себя его уровень, заносим его в определённую категорию. И если на втором туре он не оправдывает наших надежд, он вызывает к себе даже некую антипатию. Я вспоминаю слова ассистента Доренского, Павла Нерсесьяна, который за свою карьеру завоевал немало золотых медалей на конкурсах: «Конкурс надо играть на *crescendo*». Гениальные слова! Их нужно помнить всем, кто собирается участвовать в конкурсах. Если кто-то уже на первом туре выделяется, вырывается вперёд из общего состава, он становится объектом пристального наблюдения со стороны жюри, нередко даже фаворитом

для некоторых из судей. Со мной, как конкурсантом, это происходило тоже. Я знаю немало конкурсов, в которых студенты членов жюри не проходили даже на второй тур, уже не говоря о заключительном. Конкурс — это лотерея. Важен номер, под которым ты будешь выступать, важен порядок произведений, которые исполняешь. У меня был студент, который в финале играл «Картинки с выставки» Мусоргского и Мефисто-вальс Листа. Он настаивал на том, что заканчивать надо Мусоргским, потому что это более монументальное сочинение. Даже внутренне с ним соглашаясь, я понимал, что он неизбежно проиграет. В итоге я настоял на своём, и он получил первую премию. На конкурсе надо принимать во внимание и физиологический фактор, а не только принципы концертного исполнительства. Есть только два-три пианиста на планете, которые, выйдя на сцену, могут начать с чего угодно. Я не скрою, что одним из моих конкурсных трюков было выйти на первом туре и играть сразу Первый этюд Шопена. Он у меня получался даже спросонья. Но выходить на сцену и начинать с Мефисто-вальса, когда ты осознаёшь, что можешь «застрять» между клавишами?.. Технические погрешности могут быть губительны на конкурсе, надо играть кристально чисто. Это я знаю и по собственному опыту конкурсанта и по опыту члена жюри.

— *Обратимся к Вашей преподавательской деятельности...*

— Несколько лет я преподавал на фортепианном факультете в Ганновере, но мой контракт недавно закончился, и я нигде не работал целых шесть месяцев. Но в этот период проводил мастер-классы во многих странах мира, включая Израиль. А несколько недель назад я получил официальное предложение занять должность профессора в Академии города Ночера в Италии. По иронии судьбы Академия эта носит имя Петра Ильича Чайковского.

— *И всё же после стольких достижений на Западе, создания своего конкурса, Фонда и даже собственного лейбла для грамзаписей, Вы хотите вернуться в Россию как концертующий музыкант, завоевать признание и у русской публики.*

— Двадцать лет назад, когда я со слезами на глазах покидал Московскую консерваторию и эту страну, я пообещал себе, что никогда не вернусь сюда в качестве простого туриста. Только как пианист. И это случилось два года назад, когда меня пригласили на фестиваль «Фортепианные звёзды XXI века» в Ростов-на-Дону. Я, конечно же, задержался в Москве, побродил по «своим» местам. Я был в ошеломлении, когда на «Доске гордости и славы» ЦМШ увидел свою фамилию. Расплакался, не скрою. На другой стене я увидел портреты педагогов, среди них — Александра Алексеевича Бакулова, моего любимейшего учителя. Год спустя я получил приглашение играть на фестивале «Подмосковные вечера искусств», который организует мой друг и коллега, замечательный пианист, профессор Академии им. Гнесиных Юрий Богданов. Потом я дал несколько мастер-классов в РАМ им. Гнесиных. А сейчас я приехал поздравить Юрия Богданова с 25-летием его творческой деятельности. Но без концерта, как я уже сказал, приезжать мне в Москву нельзя, и я играл в очень престижном клубе, а затем — в Архиповском музыкальном салоне. Это был вечер, организованный радиостанцией «Орфей» и Сенаторским клубом в рамках программы «Музыка в верхах». Я играл произведения и транскрипции пианистов-виртуозов конца XIX–начала XX века: Антона Рубинштейна, Мошковского, Тальберга, Годовского, Алькана, Листа... Я с большим уважением отношусь к этой музыке: за внешней блестящей виртуозностью и демонстрацией техники в этих сочинениях присутствуют тонкая му-

зыкальность и интересная творческая мысль. Именно это сочетание привлекает меня в этих миниатюрах.

— *Вы даже записали диск, в который вошли все транскрипции Листа на темы из опер Вагнера.*

— Да, это произошло в один из переломных периодов в моей жизни. Я тогда получил очень престижную премию на конкурсе в Китае, казалось, что всё складывается просто блестяще. В то же время, меня начали тревожить мысли о будущем. Я понимал, что с конкурсами надо заканчивать, я слишком устал от конкурсных баталий, да и возраст «поджимал». Кроме того, после победы на очень престижном конкурсе не стоит испытывать судьбу. Да, у меня было достаточно приглашений и ангажементов, но такую ситуацию надо постоянно поддерживать. Именно тогда я решил записать на диск музыку, которую люблю, а записей которой почти не существует. Я очень люблю Листа, часто исполнял в концертах его этюды, сонаты, цикл «Годы странствий» и многое другое. И тогда пришла идея записать все его транскрипции к вагнеровским операм. Подобной записи, насколько мне известно, не существует. Начал учить. Я не пытался разыскать записи отдельных транскрипций, ибо придерживаюсь принципов московской школы: сначала выучи, займись собственное суждение и видение, а лишь потом можешь слушать другие записи. И я понял, что мне нравится, очень нравится эта музыка. Более того, я узнал очень многое о музыке Вагнера и его личности, я переслушал все его оперы, перечитал большое количество литературы. Я открыл для себя и новые грани листовского музыкального мышления в отношении музыки Вагнера, которое во многом отличается от его других транскрипций. И это не всегда виртуозные вещи, а именно кантиленные транскрипции, скажем, на тему «Смерти Изольды». Это не «бисы», исполняемые для того, чтобы поразить публику виртуозностью, что куда проще. Сложность заключалась в том, что десятью пальцами нужно было воссоздать звучание большого симфонического оркестра, голоса нескольких певцов и при этом ещё и дышать, как делают они. Для меня именно эта грань исполнительства была особенно интересной. Я по натуре своей максималист и, лишь достигнув желаемого результата, записал первый том транскрипций, а затем и второй.

— *Ваши мечты и планы на будущее связаны с Россией?*





— Я мечтаю завершить то, что начал, ибо занимаюсь вещами, связанными с понятием «вечность». Это музыка и талантливые музыканты, к судьбе которых я причастен. Я не имею права относиться к этому, как к чему-то преходящему. Люди доверяют мне своё будущее. Ещё одна мечта — это записать диск с сочинениями, которые никогда не выходили на одной записи. Только Владимир Софроницкий был близок к осуществлению подобного проекта...

— Из этого я могу понять, что речь идет о сочинениях Скрябина..

— Выдам тайну: я хочу записать на один диск все этюды Скрябина. Что же касается планов, связанных с Россией, то мне хотелось бы чаще приезжать сюда с концертами, мастер-классами, участвовать в фестивалях, задействовать моих друзей-музыкантов в жюри конкурсов, которые я провожу, приглашать молодых талантливых артистов на организованные мной фестивали в разных городах. Мне нравится ритм музыкальной жизни здесь, её активность. Мне импонируют люди, окружающие меня здесь, их открытость и доброжелательность. ■

**Беседовал Йосси ТАВОР**



## ОБНОВЛЕНИЕ ЖАНРА

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ. ДВЕНАДЦАТЬ ПРЕЛЮДИЙ

Сергей Михайлович Слонимский — здравствующий классик отечественной музыки. И определение это затрагивает не только яркий и самобытный стиль, характеризующий его интонационное поле, но и творческие методы, в которых работает композитор. Обширное творческое наследие Слонимского давнонискало международное признание. Его стремление опереться на классический жанровый фонд в сочетании с привлечением новейших музыкально-грамматических принципов стало основанием жизненности его художественных привнесений. Слонимский является также пианистом-виртуозом, владеющим, к тому же, техникой импровизации. И, как это свойственно многим композиторам-пианистам, важное место в творчестве Слонимского занимает область фортепианной

музыки. Создание им фортепианных сочинений продолжается от молодых лет до сих пор. К новым опусам относится созданный летом 2012 года цикл «Двенадцать прелюдий».

В интервью, подготовленном композитором и музыкальным критиком Александром Харьковским (который является также автором предисловия к первому изданию прелюдий, издательство «Композитор — Санкт-Петербург»), Слонимский отмечает, что создавал этот цикл параллельно с другим сочинением — «Романтическими вариациями». Автор признаёт, что отходит от педагогических задач, что ему *«захотелось сочинить что-то уже для себя — и более современное»*.

Мировая премьера цикла состоялась на творческом вечере профессора Санкт-Пе-

тербургской консерватории Павла Егорова 15 марта 2013 года в Малом зале им. Глазунова. В силу своей «молодости» это сочинение пока ещё не очень широко распространено в концертных программах. Этим объясняется и желание «PianoForum» обосновать репертуарную рекомендацию, обращённую в первую очередь к концертирующим пианистам.

Очевидно, что сочинение это может быть оценено как новая интерпретация жанра прелюдии, т.к. практически порывает с устоявшейся моделью подобного цикла миниатюр. Слонимский и ранее обращался к идее полнотональной цикличности, ярким примером такого обращения служат «24 прелюдии и фуги». Этот цикл в некотором роде предвещает цикл «12 прелюдий». В Прелюдиях и фугах композитор выстраивает цикличность по восходящей хроматической гамме, подобно обоим томам «Хорошо темперированного клавира» Баха. Интересно отметить, что среди отечественных авторов «24 прелюдий и фуг» он первый, кто расположил диптихи в таком порядке. До него подавляющее большинство создателей такого цикла (начиная с В. П. Задерацкого) выстраивали его по квартетно-квинтовому кругу. Слонимского же, как в своё время Баха, интересовала игра тона, его красота и в мажорном, и в минорном ладу. Естественно, что эта игра становится более ощутима именно в условиях хроматического порядка. «12 прелюдий» связаны с предшествовавшим циклом сходным построением. Вновь обнаруживается любовь автора к хроматической гамме, на этот раз нисходящей. И снова подчёркивается интерес к тонике, однако выявленной не на основе контраста ладов (как в «Прелюдиях и фугах»), а в условиях их синтеза. Основой каждой пьесы становится не тональность, а один тон, являющийся её стержнем. Поэтому количество номеров в цикле сокращается вдвое: с 24 до 12, подобно циклу «Ludus tonalis» Хиндемита (эту же параллель проводит А. Харьковский в своём предисловии). Однако же параллель эта касается только количества фуг, т.к. Хиндемит выстраивал их последовательность согласно своей теории ладов. Слонимский же ставит свои прелюдии в чётком и «общедоступном» хроматическом порядке, демонстрируя движение «от света к мраку»: открывается цикл ясной и прозрачной прелюдией в тоне *c*, а завершается стремительным трагичным *prestissimo* в тоне *cis*. Ладовая сторона прелюдий многообразна, она может представлять собой и ясное выявление мажора и минора (№ № 1, 7), и их одновременное звучание (№ 4), и сложную хроматизирован-

ную последовательность с опорой на основной тон (№ 3). Конечно же, есть номера с ярко выраженной тональностью: *As-dur* в № 5, дорийский *e-moll* в № 9 и осложнённый *cis-moll* в № 12. Но это только подтверждает тот факт, что композитор отражает все грани тонального мышления, от полной прояснённости до абсолютной завуалированности, культивируя всё его богатство. В известной степени это идёт вразрез с иными современными тенденциями, связанными с принципиальным отвержением каких-либо признаков тонального мышления.

Драматургия цикла относительно ясна — главным является принцип чередования медленных и быстрых пьес, правда, соблюдается он не строго. При этом проявляется ещё один признак — жанровая определённость каждой пьесы. В первом номере угадываются черты барочного импровизационного прелюдирования. Вторая пьеса отсылает слушателя к пасторальным образам и русской песенности, приверженность автора к которой общеизвестна. Третья пьеса — стремительная хроматизированная токката с ярко выраженной драматургией *crescendo*: фактура разрастается от монодии через многократные *martellato* к завершающим кластерам по чёрным и белым клавишам. Кстати, это единственная прелюдия, которая завершается не чётко обозначенным центральным тоном, а кластером. Четвёртый номер — это торжественный «хиндемитовский хорал», поднимающийся из глубины басов. Пятая прелюдия — стремительный этюд с явной тональной основой, но «гуляющий» по разным мажорным тональностям и возвращающийся в конце к своей основе. Следующая пьеса, как определил её сам автор, «*причудливый танец — на десять восьмых, не лишённый еврейского акцента*» [здесь и далее авторские характеристики прелюдий будут приводиться в кавычках]. Однако материал прелюдии не представлен только танцевальным началом, в нём имеются и внезапно вторгающиеся токкатные эпизоды, которые оказываются в пьесе доминирующими. Седьмая прелюдия — «*старинный хорал на пять четвертей*», основой которого является фактурное и гармоническое варьирование начального мотива. Восьмой номер — «*виртуозный этюд децимами*», явно перекликающийся с токкатными образами Прокофьева и Шостаковича, за которым следует одна из самых развёрнутых пьес цикла — девятая прелюдия, которую сам автор называет «*песней без слов*». Богатство фортепианных приёмов (до этого пьесы были выдержаны в единой фактуре), ши-



рокая кантилена, отдельные гармонические обороты и созвучия, подчёркнутые задержания в каденциях явно свидетельствуют о дани уважения автору Сергею Рахманинову, что подтверждается в коде прелюдии, перекликающейся с романсом «Не пой, красавица...». Десятая прелюдия — канон, в котором голоса, сначала не совпадая друг с другом, в конце приходят к монодийному звучанию. Предпоследняя прелюдия цикла, по определению Харьковско-го, относится к сонорной технике, однако автор в её отношении придерживается несколько иного термина — «квантовая ритмика». В прелюдии нет единиц точного отсчёта, используются три вида длительностей: длинные, полудолгие и короткие. Гармонически прелюдия также отличается от предыдущих номеров. В ней вообще нет тональной ясности, материал строится на аккордах нетерцовой структуры, «только чуть-чуть просвечивает центральный тон *d*». Нечто подобное было в третьем номере, где центральный *b* в конце был «спрятан» в кластер, однако на протяжении прелюдии прослеживалась чёткая опора на него. Здесь же *d* нигде не представлен в чистом виде, он всё время является составной частью более сложного звукового комплекса. Последняя пьеса цикла — «стремительнейшее *prestissimo*» — обнаруживает в себе сразу несколько источников. По гармоническо-

му движению она происходит от барочных пассакалий и чакон. Кроме того, нисходящий хроматический ход баса очерчивает движение центральных тонов во всём цикле, что придаёт ему некую архитектурную закруглённость и завершённость. Господство же монодии, как отмечает сам композитор, вдохновлено Шопеном, а именно его *es-moll*'ной прелюдией и финалом Второй сонаты. Это же подтверждает трагичность прелюдии и общее стремление цикла «от света к мраку».

Подобное комбинирование приёмов, стилей, аллюзий — источник индивидуального творческого почерка. Слонимский неоднократно подчёркивал и подчёркивает, что музыкальный авангард возможен в сочетании с предшествующими ему стилями. По его мнению, композитор может состояться тогда, когда пишет музыку не только авангардную, но и выдержанную в традиционном ключе. Именно поэтому в наследии Слонимского так много произведений, отразивших классические и романтические мотивы.

Своим циклом прелюдий композитор демонстрирует блестящий результат хитроумного переплетения «нового» и «прошлого». Но самое ценное — композитор обнажает глубокий потенциал обновления, заложенный в этом «прошлом», и показывает технику подобного обновления во всём его многообразии и великолепии. ■

Прелюдия №1, начало

Евгений СЕДЕЛЬНИКОВ

Прелюдия №3, начало

## Прелюдия №3, окончание

\* Локтем по черным клавишам.  
Elbow onto black keys.

\*\* Сжатыми между собой пальцами по белым клавишам.  
Fingers clenched with each other onto white keys.

59

## Прелюдия №9, начало

## Прелюдия №9, окончание

## Прелюдия №12, начало

## Прелюдия №12, окончание



## Оксана ЛЕВКО: «ФИЛОСОФИЯ YAMAHA ВЫШЕ БИЗНЕСА»

Представляя некоммерческую ветвь деятельности фортепианной фирмы, всегда рискуешь стать автором сахарно-рекламной публикации. Именно с такими опасениями я шла в тихий Леонтьевский переулок — на встречу с руководителем Артистического центра Yamaha в Москве, кандидатом искусствоведения, доцентом Московской консерватории Оксаной Левко. Страхи развеялись через пять минут: моя собеседница тонко чувствует пульс музыкальной жизни, ибо сама — профессиональный и опытный музыкант. Деятельность Артистического центра Yamaha она выстраивает как многосоставный культурно-просветительский проект, созидательная сила которого служит развитию российской музыкальной культуры не меньше, чем имиджу компании Yamaha.



— *В 90-е годы прошлого века Yamaha стала первой фортепианной фирмой, которая пришла в Россию с долгосрочной программой, с концепцией развития. Через четверть века Yamaha остаётся единственной компанией, которая не просто продает пианино и рояли, но ведет активнейшую концертную, образовательную, просветительскую деятельность.*

— Отношение компании к России, к её культурному потенциалу всегда было особенным, впрочем, без культурного пространства России ни одна компания, связанная с музыкальным искусством, обойтись не может... Сначала здесь работал филиал европейского офиса, со временем Россию выделили в отдельное отделение, и образование российского представительства стало новым этапом в деятельности Yamaha. При этом связи с российской культурой у Yamaha — очень давние и тесные. Решающую роль, сыграл, конечно, Святослав Теофилович Рихтер: именно он открыл инструменты Yamaha для России, по его рекомендации министерством культуры были закуплены первые 20 роялей. А любимое детище компании — концертный рояль CFIIIS — своими звуковыми качествами во многом обязан именно Рихтеру: он тесно общался с мастерами, давал ценнейшие советы.

Ещё один великий музыкант, которого нельзя не назвать, — это Мстислав Леопольдович Ростропович, с именем которого связано образовательное направление деятельности Yamaha: он очень много работал с Yamaha School, отбирал детей, давал мастер-классы.

— *А Ростропович, в свою очередь, пригласил преподавать в Yamaha School Веру Васильевну Горностаеву, которая всегда очень тепло отзывалась о своей работе в Японии.*

— И многое также связано с Михаилом Сергеевичем Воскресенским, который регулярно давал мастер-классы в европейском офисе Yamaha. Будем говорить так: Yamaha — это производитель инструментов, но это не просто компания, которая создаёт и реализует свои инструменты. Это определённая философия, определённое отношение к звуку, отношение к культуре. И, конечно, очень важное значение имеют взаимоотношения с артистами самого высокого уровня, с профессурой... Ведь педагог (и это традиция именно русской исполнительской школы) — это на всю жизнь, мы приходим к нему и нуждаемся в его советах. Поэтому и для Yamaha педагог, профессор — ключевая фигура.

Но как выстроить отношения, чтобы не перейти тонкую грань между бизнесом и культурно-просветительской деятельностью? Необходим некий центральный элемент, который может регулировать и развивать взаимоотношения с артистами, с учебными заведениями, с профессурой, с молодёжью. Именно этим и занимаются артистические центры Yamaha.

— *Артистический центр Yamaha в Москве открылся сравнительно недавно — в 2011 году. В чем его особенность, чем он отличается от подобных центров в других странах?*

— Нашей целью было создать центр коммуникации музыкантов. Конечно, я посещала Yamaha-центры в других странах, анализировала, сопоставляла... Наша особенность связана с тем, что функционирование огромного организма под названием «российская культура» совершенно не похоже на опыт других стран. Возможны, пожалуй, аналогии только с Китаем. Я имею в виду структуру музыкального образования: широкая сеть школ, детское музыкальное образование, нацеленное на раннюю профессионализацию. И наш центр огромное внимание уделяет поддержке совсем молодых музыкантов.

— *Своего рода долгосрочная инвестиция?*

— Конечно! Мы понимаем, что профессиональная среда маститой профессуры очень консервативна, а ученики, естественно, ориентируются на вкусы и мнения своих педагогов. Исторически сложилось так, что российская профессура ориентирована на европейские, немецкие бренды. В Москве, правда, это чувствуется в меньшей степени, потому что этот город быстрее меняется и воспринимает всё новое. А вот для петербургской профессуры слово «Yamaha» ассоциируется, прежде всего, с мотоциклами. И как завоевать сердца скептиков? Концепция Yamaha — ни в коем случае не давление, не «заигрывание». Мы даём возможность познакомиться с инструментом и оценить его возможности. Одно из наших «ноу-хау» — это контакт со средним поколением: с ассистентским кругом. Это молодые, но пока недостаточно известные пианисты. Все они нуждаются в хороших инструментах, всем им хочется давать больше концертов... И мы предоставляем такую возможность. Конечно, это долгий процесс, но чем больше ты культивируешь эту почву, чем больше вкладываешь в культуру, тем больше она отдаёт.



— Не возникает ли в связи с этим противоречий со структурами, занимающимися чистым бизнесом: понятно ведь, что для них главное — цифры, то есть число проданных пианино и роялей?

— Концепция долгосрочной инвестиции принадлежит первому президенту российского представительства Yamaha, господину Тору Саруе, собственно говоря, создание Артистического центра в Москве — это именно его заслуга. Он — из того поколения топ-менеджеров, которые понимают, что сначала нужно вложить... Вернёмся к совсем молодым музыкантам: у нас ведь в основном бесплатное образование, а это значит, что музыке обучаются дети из разных социальных слоёв — в отличие, например, от Японии, там учатся исключительно дети из обеспеченных семей, которые могут себе позволить купить домой рояль. Наш центр даёт возможность одарённым детям заниматься на концертных роялях, готовиться к важным выступлениям, конкурсам, прослушиваниям. Это ежедневная работа, может быть, не столь заметная, но она очень важна.

— Насколько потом проявляется «коэффициент полезного действия»? Например, как часто на конкурсах эти исполнители выбирают рояли Yamaha?

— Конкурсы — это отдельная тема. Конечно, всем известно, что в конкурсном бизнесе присутствует соревновательный момент между брендами. Естественно, мы следим за этим, ведь выбор нашего инструмента кем-либо из ярких молодых пианистов на конкурсе — это признание высокого качества инструмента. Но к этому надо относиться спокойно. Например, Лукас Генюшас на Конкурсе им. Шопена в Варшаве попробовал рояль Yamaha, он ему понравился. А потом послушал звучание с балкона, где должны были сидеть члены жюри, и сказал: «Мне именно в этой точке недостаточно звука». И выбрал другой инструмент. И это нормально, это профессиональный подход. А Николай Хозяинов на том же конкурсе выбрал Yamaha, что стало для нас сюрпризом: у нас ещё не было никаких взаимоотношений! Теперь Николай — Артист Yamaha, кстати, самый молодой.

— В книге отзывов Артистического центра я прочитала такую фразу: «На добрую память моим большим друзьям, которые работают в семье Yamaha. Денис Мацуев».

— Мы действительно семья! Это наша ключевая позиция: музыкант должен чувствовать себя, как в семье, знать, что его поддержат словом и делом, чувствовать себя защищённым. В создании этой атмосферы огромную роль

сыграл господин Кавано, одна из ключевых фигур в истории Yamaha Music, человек широчайшей души, мы до сих пор пожинаем плоды именно его деятельности. Приведу один пример. Когда в 1997 году Денис Мацуев не прошел в финал на конкурсе в Хамамацу, г-н Кавано предложил ему концерт в Париже. Это был именно тот знак поддержки, в котором Денис нуждался. Через год он победил на Конкурсе имени Чайковского на рояле Yamaha. И это было особое ощущение: моя победа, мой инструмент, моя семья. Сегодня Денис осуществляет важнейшую миссию по оснащению роялями российских филармоний, вузов, колледжей — благодаря его авторитету, на покупку инструментов выделяются деньги. Но он рекомендует и Steinway, и Yamaha. В этом смысле у него перед нами нет никаких обязательств! Он действительно считает рояль Steinway достойным для большого концертного зала, это его убеждение. Но, например, если он думает о рояле для музыкального училища, то понимает, что учебному заведению будет выгодней посотрудничать с нами. Наши отношения выше бизнеса! Сказать, что при помощи Дениса мы продвигаем наш бренд, было бы слишком примитивно. Это некий энергообмен: мы вместе придумываем разные проекты, в нашем Артистическом центре он может заниматься, давать интервью — он чувствует здесь себя, как дома. А дома, кстати, у него дома стоит Yamaha, этот рояль он купил. Вряд ли бы он это сделал, если бы инструмент ему не нравился.

— Многие фирмы проводят собственные конкурсы пианистов для привлечения внимания к своему бренду. Вы же предпочитаете поддерживать уже существующие состязания, фестивали, мастер-классы. Осенью 2014 компания Yamaha поддержала проект нашего журнала — *Клавирный фестиваль в Калуге, в рамках которого состоялись сольные вечера Николая Луганского, Николая Хозяинова, Лукаса Генюшаса и Екатерины Мечетиной.*

— Поскольку изначально нашим приоритетом стала поддержка молодого поколения, мы, конечно, размышляли, не организовать ли собственный конкурс. Но в итоге было решено действовать через учебные заведения и известные фонды. Например, мы тесно сотрудничаем с Фондом Ростроповича. Они проводят селекцию своих стипендиатов, а потом уже подключаемся мы. Например, есть сейчас восходящая звёздочка — Александр Малофеев. Он из мно-

годетной семьи, которая не может себе позволить купить хороший инструмент. К нам обратилась Ольга Ростропович, и мы предоставили ему рояль. Подружились с мамой Александра, с его учительницей. То есть опять — почти семейные отношения. Или Даниил Харитонов — замечательный юный пианист, ученик профессора Валерия Пясецкого в ЦМШ. Пясецкий, кстати, очень любит Yamaha и всегда рекомендует своим ученикам. Так вот, Даниил — из Южно-Сахалинска, его семья с большим трудом переехала в Москву, позже купила маленькую квартиру на окраине. У нас в центре он имел возможность заниматься, а рояль домой ему купил внучатый племянник Рахманинова — Александр Борисович. Причём сказал Даниилу: «Выберите то, что Вам нравится, я оплачу». Харитонов выбрал Yamaha. Он — тоже член нашей семьи, и, если нужно перевести ему биографию на английский для концерта в Карнеги-холле или организовать фотосессию, мы с радостью помогаем.

Не будем забывать, что ресурсы нашего Артистического центра невелики: три сотрудника и два фортепианных мастера. А планы — огромные, поэтому мы всегда стараемся найти партнёров, с которыми приятно работать, которые разделяют нашу философию. Так, в партнёрстве с Научно-методическим центром Московской области мы дважды провели Конгресс пианистов Подмосковья в Дубне: мастер-классы, лекции, курсы повышения квалификации, концерты. Традиционно поддерживаем Фестиваль романтической музыки молодых музыкантов Москвы, который много лет проводит Департамент культуры Москвы. В Рахманиновском зале консерватории — официальный рояль фестиваля, у нас в Центре выступают дипломанты. У нас партнёрские отношения, и участники, и члены жюри фестиваля в разных акустических условиях могут оценить качество инструмента. Кстати, должна сказать, что рояли Yamaha очень комфортны для юных исполнителей, ими легко «управлять». У детей редко бывает накоплен большой опыт «общения» с настоящими концертными инструментами, поэтому, когда они выходят на важное выступление, им должно быть комфортно.

— *Зал Вашего Артистического центра — идеальное место для мастер-классов.*

— Вы правы, вообще, мастер-класс — это идеальный формат для нашей деятельности. С одной стороны, мы общаемся с педагогами самого высокого уровня, с другой стороны —





Н. Луганский на фестивале в Калуге

с яркими юными исполнителями. За четыре года прошли мастер-классы профессоров Сергея Доренского, Михаила Воскресенского, Валерия Пясецкого, Татьяны Зеликман, Павла Нерсисяна... И это общедоступные занятия для посетителей, всё бесплатно. Много лет мы сотрудничаем с фестивалем «ArsLonga», важной частью которого являются именно мастер-классы. На фестивале-2014 в нашем зале с молодыми пианистами занимались профессора Элисо Вирсаладзе, Владимир Овчинников, Александр Сандлер, а также Вадим Руденко.

— В одном из интервью Элисо Вирсаладзе я прочитала, что она дала высокую оценку инструментам Yamaha.

— Элисо Константиновна сказала так: «Я когда-то играла в Японии на концертном рояле Yamaha и до сих пор помню, как мне понравилось. Это был просто идеальный инструмент. Yamaha соответствует определённому уровню ожидаемого комфортного, добротного, хорошо управляемого инструмента». Чем хорош наш бренд: у него есть определённый высокий стандарт качества, который можно ожидать от каждого инструмента. Конечно, у каждого — своя специфика, своя душа, но, играя на разных инструментах Yamaha, пианист всегда знает, чего от них ожидать. Он как будто встречается со старыми знакомыми...

— Один из Ваших важных творческих партнеров в России — престижный телевизионный конкурс «Щелкунчик». Традици-

онно на сцене мы видим концертный рояль «Yamaha CFX».

— У нас очень тесные отношения с конкурсом «Щелкунчик», но вначале была проблема: политика компании — никогда не поддерживать денежными премиями (исключение — стипендия Yamaha). Для «Щелкунчика» нам удалось найти интересный формат: мы предлагаем выбранным нами же участникам концертные выступления за рубежом. В 2013 мы поддержали дипломанта, 13-летнюю Алину Понарьину из школы при Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории: дали ей возможность выступить на Международном фестивале фортепианной музыки «KIF» в Нью-Йорке. Естественно, организацию концерта осуществили мы. Девочка впервые в жизни летела на самолёте, впервые оказалась за границей, да ещё в Нью-Йорке. За ней всюду ходил оператор, который снимал фильм о ней. Учительница Алины, Ольга Евгеньевна Мечетина говорила потом: «Вы не представляете, что Вы для неё сделали. Она расцвела, начала по-настоящему раскрываться: отношение к себе другое, звук другой».

Мне кажется, подобные чудеса не забываются. Не скрою, мне очень хочется, чтобы наша компания ассоциировалась у пианистов с чем-то абсолютно исключительным, незабываемым. В 2014 мы на конкурсе «Щелкунчик» вручили три «Yamaha Award» — на этот раз выступления в Mozarthaus в Вене. Среди лауреатов — юная пианистка Екатерина Грабова из ДМШ им. Ю. А. Шапорина (преподаватель Александр Моздыков).



Генеральный директор Yamaha Music Охно Дзиро вручает «Yamaha Award»

65

— Помимо всех перечисленных проектов, Вам удалось найти уникальную форму диалога с музыкантами — «Yamaha Piano Fair».

— Yamaha Piano Fair — это глобальный формат компании, он проходит в разных странах. Это выставка пианино и роялей, сопровождающаяся музыкальными мероприятиями. Но в российском варианте мы поменяли акцент: главное — именно музыкальное содержание, а выставка к нему прилагается. Мы, по сути, убираем коммерческую составляющую, присущую любой подобной выставке, и создаём профессиональный музыкальный продукт, который всем интересен. В 2014 это был двухдневный нон-стоп проект в РАМ им. Гнесиных. В фойе Концертного зала были выставлены инструменты, но главное происходило в Концертном зале. Это мастер-классы профессоров Валерия Пясецкого и Александра Сандлера, концерты участников Первого конгресса пианистов Подмоскovie, концерты обладателей Yamaha Award — Тихона Шевкова, Алины Понарьной, Александра Малофеева, Игоря Масюка, клавирабенты уже известных в России и за рубежом лауреатов международных конкурсов Николая Хозяинова и Сергея Редькина, а также прослушивание номинантов на стипендию «Yamaha Music 2014».

— Вы уже второй раз упоминаете Вашу фирменную стипендию. Расскажите, как и кем она присуждается.

— Стипендия традиционно присуждается в рамках Yamaha Piano Fair. Предварительный

отбор проводится по записям, в качестве членов жюри-2014 мы пригласили наших артистов — Эдуарда Кунца, Николая Хозяинова и Павла Колесникова. Были отобраны по три финалиста в каждой из возрастных категорий: 15–19 лет и 20–25 лет. Они участвовали в прослушивании на Yamaha Piano Fair, жюри состояло из трёх человек: В. Пясецкий, А. Сандлер, генеральный директор компании Yamaha в России Дзиро Охно и я. В итоге стипендии получили все шесть пианистов: Арсений Мун (СГМШ при Санкт-Петербургской консерватории, класс проф. А. Сандлера), Николай Кузнецов (Московская консерватория, класс проф. С. Доренского), Тихон Шевков (ГМК им. Гнесиных, класс А. Хитрука), Герман Киткин (Московская консерватория, класс проф. М. Воскресенского), Анна Цыбулёва (Московская консерватория, ассистент-стажер, класс проф. Л. Рощиной) и Наталья Соколовская (Московская консерватория, ассистент-стажер, класс проф. Ю. Слесарева). Конечно, нам хотелось бы поддержать и региональные консерватории, сейчас мы размышляем, как вовлечь их в наши проекты, проинформировать вовремя о наших прослушиваниях. Знаете, когда я начала работать в компании Yamaha, многое не было прочувствовано сердцем. Теперь я ощущаю себя удивительно комфортно, потому что концепция компании, её философия мне глубоко близки и позволяют осуществлять самые разные творческие проекты и поддерживать ярких молодых музыкантов. ■

**Беседовала Марина БРОКАНОВА**



В рамках московского форума Yamaha Piano Fair в Концертном зале РАМ имени Гнесиных сольную программу представил Николай Хозяинов, в 2013 году получивший звание «Артист Yamaha».



«Такое величавое целое мог создать только крупнейший мастер, такой полет фантазии, такой размах творчества может дать только большой художник!..»

(критик Григорий Прокофьев о Первой сонате Рахманинова)

Программа продолжалась полтора часа без антракта, а открыли её «Танцы Давидсбюндлеров» Р. Шумана — цикл, в котором существуют и противопоставляются разнохарактерные герои (Эвсебий и Флорестан). Чувствовалось, что лирический герой значительно ближе пианисту, и Хозяинов раскрыл стройность и красоту цикла именно через него. Это было само воплощение нежности и мечтательности, а пылкий герой послужил эффектным контрастом. В лирических моментах пианист демонстрировал певучий звук и тончайшие динамические градации; вспомнилось искусство незабвенного К.Н. Игумнова, который славился своим *pianissimo* и вокальностью подачи мелодии. Это тем более интересно, что Хозяинов принадлежит именно к этой «музыкальной родословной»: Игумнов—Оборин—Воскресенский. И, надо сказать, он не просто достойный её продолжатель, а исполнитель, воплощающий в своём творчестве лучшие и типичные черты рубинштейновско-игумновской традиции.

Поразительно и даже невероятно, что эти качества с такой отчётливостью проявились в деятельности совсем молодого музыканта, родившегося в последние годы XX века. И в этом смысле я готов поспорить с Сергеем Грохотовым, высказавшем в «РiаноФорум» № 2, 2014 мысль, что советский пианизм ушёл в область мифов: какой же это «миф», если советский пианизм был русским пианизмом советской эпохи, получившим своё логичное продолжение в сегодняшних молодых музыкантах, ни в чём не уступающих своим великим советским предшественникам? Недаром в том же номере журнала Арсений Тарасевич-Николаев задиристо утверждает, что некоторые сегодняшние молодые пианисты, которых он слышал, ни в чём не уступят самому Э.Г. Гилельсу. И разве это не так?

Сыгранная вторым номером «Павана на смерть инфанты» М. Равеля отличалась медитативностью, абсолютной красотой каждого звука и гармонии в целом, которая в подаче пианиста казалась самодостаточной. Смертельно заигранная не только профессионалами, но и бесконечными любителями, пьеса вдруг ожила, и, казалось, в ней отразился свет авторского озарения, первоизданный творческий импульс.

Выступление артиста было продолжено Первой фортепианной сонатой Рахманинова. Сона-

там Рахманинова не везло с признанием, и хотя о Второй, игранной знаменитыми пианистами, ныне этого не скажешь, Первая соната всё ещё находится на периферии внимания музыкантов и публики. Быть может, она ждёт выдающегося исполнения, как ждала его Вторая соната — и дождалась в лице В. Горовица и В. Клайберна, а в наши дни — А. Володина и А. Гаврилюка.

На мой взгляд, в последние годы исполнительская история Первой сонаты тоже обогатилась, поскольку её сыграли Николай Луганский и Николай Хозяинов, и я затрудняюсь отдать пальму первенства одному из них. В исполнении Хозяинова в полной мере была явлена мрачно-демоническая «сфера d-moll'ности» (Асафьев), вообще типичная для Рахманинова и ассоциирующаяся также с его Третьим фортепианным концертом и другими сочинениями.

К.Н. Игумнов, первый после автора исполнитель и неутомимый пропагандист Первой сонаты, вспоминал, что «при сочинении сонаты он [Рахманинов] имел в виду гётевского Фауста: 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я — Гретхен, 3-я — полёт на Брокен и Мефистофель».

В первой части, идеи и темы которой пронизывают всю сонату, интенсивно отражаясь также в финале, пианист предельно обнажал контрасты. Энергичные порывы начала первой части (*Allegro moderato*) соседствовали с тосливо-обессиленной созерцательностью (аккорды *Meno mosso*, отражающиеся также в финале как *Moderato*) и дьявольской взвинченностью (гаммообразные пассажи *Allegro*), и эти крайности, как полюса высокого напряжения, давали Хозяинову импульс к дальнейшему изложению материала. В его трактовке не было смысловых «провисаний», каждый миг звучания и тишины, каждая фермата и пауза были продуманы и составляли нерасторжимую цепочку событий. Чистота и грусть средней части и дивный трепет нанизанных на мелодию трелей ближе к её завершению очаровывали. И, наконец, финал — что это? Полёт ведьм на метлах и козлах к Брокену? Не мелковато ли для визуальных ассоциаций с такой музыкой, с этой железной лавиной? Ведь Фауст и Мефистофель поднимались на Брокен пешком! Память услужливо подбрасывает вошедший в историю искусства хрестоматийный образ: Фауст и Мефистофель мчатся на вороных конях во мраке ночи — да, это уже

«горячо»! И адский грохот метафизических копыт — вот это ближе к тому, что воплотил в звуке Николай Хозяинов. Изучал ли он гётевского «Фауста», интересовался ли композиторской программой сонаты, сама ли музыка подсказала ему звуковое воплощение, интуиция ли незаурядного исполнителя вела его — пальцы, плоть, нервы, слух? Не знаю и не ведаю, да и в том ли дело, если мы получили выдающийся результат?

Всякий раз, когда слушаю выступления Хозяинова, поражает деловитость, с которой пианист — так и хочется сказать — «выполняет свою работу»! Абсолютное внешнее спокойствие, вынужденное покачивание корпуса перед роялем, рационально размещённые на клавишах кисти и при всей артистичности внешности — ничего напоказ: он не размахивает без нужды руками, не задирает голову, не любуется собой со стороны, но его узкие ладони с невероятно цепкими пальцами выполняют художественную задачу в нужном темпе, в нужной динамике, с требуемой экспрессией. Редко когда приходилось видеть столь наглядную иллюстрацию слов великой М. В. Юдиной («Играют не руками, а вот чем», — при этом она стучала себе по лбу)! Но при этом чувствуется, как в некоторых напряжённых моментах пианист буквально «звезреет» за клавиатурой, но это опять же не столько видно, сколько слышно, это передаётся трепетом музыки, взрывчатостью интонаций. А разве не таков идеал исполнителя — воплощать всё в звуке, не размениваясь на показуху?

Даже сыгранный на бис «Венский карнавал» Штрауса–Розенталя, представляющий собой виртуозное попури на темы Иоганна Штрау-

са-сына, в подаче Хозяинова поражал не столько обязательной для этой вещи техничностью воплощения, сколько демонизмом, неожиданно прорвавшимся и здесь, а не только в сонате Рахманинова. Было что-то дьявольское в том, как пианист демонстрировал многослойную фактуру на fortissimo — как будто играли 3 или 4 руки. Разумеется, исполнение такого сочинения — это всегда хороший повод поговорить о поэзии пианистического мастерства в отрыве от какого бы то ни было художественного образа. О да, виртуозность Хозяинова феноменальна, однако всегда поставлена на службу художественной идее. Разные его выступления характеризуются разной степенью артистической отдачи, и это вполне естественно для живого человека, но я не могу вспомнить пустопорожних эпизодов в его трактовках, и репертуар он подбирает так, что подобных моментов и быть не может.

В заключение вернусь к главному номеру программы. Критик Григорий Прокофьев пишет о Первой сонате Рахманинова: *«Удивительная сложность письма, протекающая от полифонического стиля сонаты, представляет колоссальные трудности для исполнителя и слушателя, которым пришлось бы окончательно потеряться в этом потоке мотивов, фраз, предложений, причудливо сплетающихся между собой, если бы не помогала изумительная стройность и ясность формы сонаты»*. А также, добавлю я от себя, изумительная техника и глубина постижения Николая Хозяинова, к игре которого в тот вечер вполне можно было отнести слова критика, вынесенные в эпиграф к этой статье. ■

**Валентин ПРЕДЛОГОВ**



**30 января — 1 февраля 2015 проект Yamaha Piano Fair был представлен в Государственной академической капелле Санкт-Петербурга.**

В фойе Капеллы экспонировались акустические и электронные фортепиано Yamaha, в концертном зале выступили молодые пианисты — А. Малофеев, А. Мун, Д. Харитонов и С. Редькин. Главным же акцентом события стал приезд в Россию одного из самых прославленных американских пианистов, профессора Mannes College **Джерома Роуза**. 30–31 января он дал мастер-классы, а 1 февраля пригласил на свой сольный концерт. Затем маэстро отправился в Москву: состоялись двухдневные мастер-классы в Артистическом центре Yamaha и Klavierabend в Музее А. Н. Скрябина.



## Владимир ГОРОВИЦ: ВЗГЛЯД ИЗ РОССИИ XXI ВЕКА

**М**ногое из происходящего вокруг нас свидетельствует о том, что славное прошлое некогда великой пианистической культуры окончательно кануло в Лету. Важная общественная функция фортепианного исполнительства как своего рода мощнейшего ретранслятора виртуальной реальности перешла в другие руки, прежде всего к кино, телевидению и компьютеру, да и сам инструмент — фортепиано, видимо, приближается если

не к концу своего существования, то, во всяком случае, стоит на пороге постепенной замены его на более технически продвинутый электронный аналог.

XX век, вероятно, окажется последним веком, когда проблемы фортепианной интерпретации ещё представляли сколько-нибудь широкий интерес. Вокруг фортепианного исполнительства уже давно нет той волшебной ауры, которая в незапамятные времена даже музыкаль-



ную критику приближала к настоящей поэзии. В настоящее время концертная жизнь всё более превращается в своего рода субкультуру, достаточно маргинальную по отношению к общекультурному «мейнстриму». При этом всё, что связано с некогда почти священным ритуалом клавирабенда, уже не только не является общественно значимым, но даже перестало быть просто визуальным аттрактивным феноменом. Одним из ключевых парадоксов сегодняшнего дня следует считать тот факт, что наше нынешнее восприятие музыки характеризуется, если можно так выразиться, чрезмерным «разбуханием» зрения. Действительно, в век, когда красочность, зрелищность и визуальная пластика оказываются намного важнее интровертных слуховых ощущений, присутствие на клавирабенде является уже не чем-то самодостаточным, но для многих зачастую дискомфортным и тягостным. С другой стороны, в пианизме благодаря широко развитой конкурсной системе, а также в связи с предсказанным ещё Гульдом постепенным вытеснением концерта звукозаписью, на первый план выдвигаются чисто рыночные мотивации, превращающие классический пианизм всего лишь в одну из (причём далеко не самых прибыльных) разновидностей бизнеса развлечений. В результате это искусство становится, с одной стороны, высокопрофессиональным и качественным товаром, с другой же — излишне нормативным. Поэтому немудрено, что среди мнимого богатого выбора, предлагаемого нам индустрией концерта и звукозаписи, ощущается острый дефицит новых содержательных идей. Ведь почти всё, что выходит ныне за рамки строго регламентированной нормативности в области интерпретации, как правило, безжалостно отсекается конкурсными жюри. Общеизвестно, что в этой специфической внутривидовой борьбе выживают, как правило, биологически сильные, спортивно ориентированные индивиды. Однако в результате вытеснения талантливых и спорных маргиналов само это искусство неизбежно становится маргинальным, поскольку отсекает возможность подлинного разнообразия. Дополнительным усиливающим фактором для этой ситуации служит и нынешнее широкое подключение к западному фортепианному исполнительству представителей восточных наций. Происходит, по выражению Л. Е. Гаккеля, «истернизация» пианизма, а этот последний (т.е. «восточный» пианизм) совершенно не заинтересован в каких-либо стилистических изменениях, поскольку в основе восточных культур лежит не беспрестанное обновление, свойственное ди-

намической западной цивилизации, но мимикрия и стремление к созданию копий.

На этом — внешне чрезвычайно комфортном и красивом, но внутренне весьма болезненном для дальнейших судеб искусства — фоне фигура Владимира Горовица, бесспорно, одного из величайших пианистов XX века, является чрезвычайно благодарной для постановки многих проблем, касающихся как мировой пианистической культуры XX века, так и традиций русского искусства, продолженных нашими соотечественниками за рубежом. На примере творческой судьбы Горовица можно с достаточно степенью рельефности наблюдать и кризисные черты, свойственные пианизму XX века. Сюда можно отнести, например, и кризис виртуозности, и кризис поэтики, и кризис репертуара.

Впервые эту проблематику проанализировал один из самых ярких исследователей пианизма Д. А. Рабинович в своей статье «Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция», написанной еще во второй половине 1970-х годов. Наш критик определённо причислил искусство Горовица к той основной ветви эволюции русского искусства, которая берёт своё начало в исполнительском творчестве Антона Рубинштейна<sup>1</sup>. В своих рассуждениях я, в общем, следую в русле, проложенном нашим выдающимся критиком.

Искусство Горовица скорее оптимистично, чем трагично, скорее героично, чем меланхолично, скорее экстравертно, чем интровертно. Но, как ни странно это прозвучит, можно утверждать, что сама фигура Горовица в определённом плане трагична, меланхолична и интровертна, поскольку — в парадоксальном несоответствии с его невероятной карьерой — его собственная жизнь (жизнь и человека, и артиста) представляется куда более несчастной и даже неудавшейся, чем жизнь тех русских пианистов, которые остались запертыми по эту сторону «железного занавеса», то есть остались на родине.

Читая биографию Горовица, созданную американским критиком Гленом Пласкиным, почти с самого начала удивляешься парадоксальному контрасту черт его личности. С одной стороны, мы читаем многочисленные свидетельства колоссального артистического потенциала молодого Горовица, заставлявшего киевскую публику во время концерта в городском парке в экстазе вскакивать на скамейки во время исполнения Третьего концерта Рахманинова (об этом я слышал от Н. Е. Пе-

<sup>1</sup> Весьма характерно, что другой выдающийся наш критик Г. М. Коган, знавший Горовица еще по Киеву, всю жизнь относился к последнему весьма сдержанно и достаточно редко и мало писал о нем.



рельмана). С другой — мы удивимся столь же многочисленным фактам, указывающим на его чрезвычайную уязвимость и неуверенность, как в реальной жизни, так и на сцене. Сравнивая его биографию с биографиями тех наших соотечественников, которые остались на родине и в полной мере испили чашу сталинской эпохи, поражаешься тому, насколько Горовиц даже в самых мельчайших деталях своей творческой жизни оказывался скованнее и несвободнее, нежели все они. Трудно себе представить, например, чтобы, скажем, Рихтеру кто-нибудь посоветовал не играть в каком-нибудь сибирском городе балладу Шопена в связи с её сложностью для восприятия местной аудиторией. А в биографии Горовица такие факты не единичны. Да что Шопен... Рихтер на нашей памяти играл целиком прокофьевские программы, совершенно не обращая внимания на явное недовольство публики. Не то Горовиц. Вся книга Пласкина пестрит высказываниями артиста, касающимися опасений по поводу того, что та или иная вещь не найдет успеха у аудитории, что публика не будет полностью покорена. И, как видно, пианисту почти всегда недоставало мужества противостоять этому провинциализму и наивности заокеанской культуры, и поэтому в определенном смысле он никогда в своем искусстве не был полностью свободным человеком. Оговорюсь, что всё это относится к проблеме вос-

приятия смысла и значения горовицевского искусства именно в России. При этом я прекрасно осознаю, что в условиях американской и — шире — западной культуры эти проблемы могут толковаться существенно иначе.

Так вот, несвобода эта, мне кажется, затронула и саму область его интерпретаций. Недавно мне довелось познакомиться с выпущенным фирмой RCA альбомом из серии «Rediscovered», где запечатлён концерт, состоявшийся в ноябре 1975 г. в Карнеги-холле. Слушая этот альбом, особенно ясно ощущаешь те печальные последствия неврастении Горовица, которая заключалась в постоянном страхе не понравиться аудитории, утратить её расположение и поклонение. Это заключается и в выборе бисов, а главное — в манере подачи материала, где преувеличенная патетика перемежается со столь же преувеличенно размягчённой интимностью: и то и другое превращается у него в набор неких надёжных клише, гарантировавших исполнителю шумный успех. Можно утверждать, что Горовиц стал своего рода заложником собственного успеха и не мог пойти против течения, тогда как подобное было в высшей степени свойственно и Гилельсу, и Рихтеру, и Юдиной, и Софроницкому, не говоря уже о кумире Горовица — Рахманинове, чья исполнительская манера с годами становилась всё более скупой и суровой.

Всякий, любящий фортепианное искусство и слушающий записи Горовица, рано или поздно сталкивается со своеобразной проблемой, с необходимостью ответить на вопрос: кем же он по преимуществу был — гениальным виртуозом, который, пойдя на поводу у собственного успеха и к тому же зачастую злоупотребляя исполнением музыки далеко не самого высокого пошиба, не раз оказывался на грани дурного вкуса? Или всё же серьёзной, значительной творческой личностью, сохранившей в себе способность создавать глубокие интерпретации (что доказывает, например, запись, шумановской «Крейслерианы»)? Что превалировало в нём: жажда успеха и потребность всегда оставаться любимцем публики или же страдания лишённого родины, задавленного семейными и иными обстоятельствами неврастеника, который, судя по некоторым его высказываниям, прекрасно осознавал тщетность и иллюзорность карьеры поверхностного виртуоза, но всё-таки оказался не в силах изменить себя и выражал свой протест лишь посредством периодических исчезновений с концертной эс-



рады, длившихся иногда чуть ли не десятилетиями? Иными словами: какому из «образов» Горовица нам верить?

Быть может, самое печальное в его творческой судьбе состоит в том, что он так и не сумел стать некой единой, целостной личностью, всё время как бы раздваиваясь под воздействием обстоятельств. *«Такой талант! И такой пошляк <...> Такой симпатичный, артистичный, и такой недалёкий...»* — этот горький отзыв в дневнике С. Рихтера, возможно, и несколько преувеличенно резок, но несомненно имеет под собой известные основания. В иных репертуарных областях, и прежде всего в музыке Рахманинова, не говоря уже о чисто виртуозных экзерсисах, Горовиц не имеет себе равных по феноменальному блеску и точности пианизма, по мощи и убедительности трактовок, тогда как во многих иных случаях, особенно в австро-немецкой музыке он иногда (как интерпретатор) оказывается на грани беспомощности (сравним, к примеру, его исполнение Второго концерта Брамса с записями, скажем, Аррау или Рихтера). Почему в целом неудачны его попытки овладеть сонатами Бетховена? И таких «почему» можно задать в адрес Горовица немало — пожалуй, больше, чем в адрес любого из крупнейших пианистов XX века. В книге Пласкина приведено немало примеров из отзывов прессы с критическими замечаниями в этом роде.

Недавно вышедшая в русском переводе книга Д. Дюбала «Вечера с Горовицем» рисует пианиста эдаким капризным ребенком, причём не слишком умным. Действительно, особо интеллектуальным пианистом Горовица не назовёшь. И не здесь ли кроется причина того, что он так до конца и не смог обрести те цельность, глубину и серьёзность, которые обретали многие, начинавшие в молодости как «чистые» виртуозы. Однажды он признался А. Чейзинсу: *«Нельзя пройти через жизнь, играя октавы»*. Складывается впечатление, что что-то помешало ему пройти через жизнь иначе, хотя попытки изменить себя были. И иногда они оканчивались созданием исполнительских шедевров. Но всё-таки список таких примеров относительно невелик, особенно если опять-таки отставить в сторону чисто бравурный репертуар. А время для «работы над собой» у Горовица было, ведь в любой из своих кризисов он мог, подобно многим своим собратьям по искусству, изменить исполнительский имидж и выйти на эстраду совсем другим, пусть даже с риском утратить любовь и восхищение какой-то части аудитории. Но нет, даже в программу выступления в России в 1986 году, о чём с наивной гордостью упоминает Дюбал, он включил «Искорки» Мошковского — забавный отголосок *«une belle époque»* рубежа XIX–XX веков!

И все-таки подобная критика не позволяет разгадать нечто самое существенное в этом ге-





нии фортепиано, с равной лёгкостью достигавшего в иных случаях и гигантской масштабности, и невероятной интимности выражения. Тут следует искать глубже, с тем чтобы «свет и тени» давали картину, пусть в чем-то печальную, но ни в коем случае не «одноцветную». Иначе мы не достигнем цели, не сможем вписать его искусство в нашу отечественную традицию, к чему, собственно, стремимся.

Возможно, главное здесь заключается в том, что Горовиц не видел или не хотел видеть жизни вокруг себя, для него ценным оставалось лишь прошлое, великое прошлое пианизма, он хотел оставаться навсегда именно там. В статье, написанной после визита Горовица в Ленинград в 1986 году, Л.Е. Гаккель сделал акцент на том, что обобщённо можно обозначить как ностальгический аспект горовицевского пианизма. Действительно, среди новых семантических функций, открытых пианизмом XX века, несомненно, важна и подобная функция<sup>2</sup>. Условно говоря, в горовицевском искусстве определённо присутствует нечто вроде «воспоминания об утраченном времени», причём выражено это отнюдь не только в интимной лирике «Крейслерианы» или «Детских сцен», но, как ни странно, также и в излюбленном горовицевском «демонизме», заметном, на-

<sup>2</sup> Вспоминается в этой связи глубокое замечание П. Мещанинова о том, что Малер задал искусству XX века одну из главных тем, а именно тему «утраты». В каком-то смысле можно говорить и о наличии в горовицевском искусстве «малеровского» начала.

пример, в его записях Сонаты h-moll Листа или Сонат Скрябина. Ведь образ «демиурга», равно как и «демона», то есть образы — если говорить об их трактовке в XIX столетии — сугубо романтические, а точнее листианские, в пианистическом искусстве XX века предстают уже как знаки воспоминания, как знаки определённой ностальгии по утраченному<sup>3</sup>. Эти утраченные миры, которые стремится реставрировать культура XX века, конечно, весьма разнообразны. На первый взгляд, совсем мало общего между иной — и по природе, и по применяемым выразительным средствам — «ностальгической» линией, прочерченной, скажем, С. Рихтером в его интерпретациях сонат Шуберта, или ностальгическими чертами в некоторых интерпретациях А.Б. Микеланджели (в шумановском «Карнавале», обрамленном пьесами из «Альбома для юношества», или в Первой балладе Шопена, например) и теми «реконструкциями» прошлого, которые содержат многие интерпретации Горовица. Я всё же думаю, что, скорее всего, эти явления в чём-то родственны, хотя в данном случае мы сталкиваемся с ностальгией совсем иного рода. Как ни парадоксально это может прозвучать в том случае, когда речь идет о «ностальгии», но у Горовица, как бы занятого «поисками утраченного времени», она заявляет о себе столь действенно, мощно и повелительно, будто исполнитель и не догадывается о том, что рисует миры и образы, безвозвратно ушедшие в прошлое.

Возможно, как раз из-за этого некоторые интерпретации Горовица могут показаться сегодня несколько вычурными и неестественными. Не случайно же Л. Гаккель как-то подметил, что Девятую сонату Скрябина (точнее, эпизод *Alla marcia*) Горовиц играет так, словно «он сам — зло». Может быть, как раз поэтому, например, всякого рода «*Dances macabres*», «демонические», «фаусто-мефистофельские» и т.п. темы листовского романтизма сейчас порой производят несколько комическое впечатление — имеем ли мы в виду музыку самого Листа или говорим об исполняющем эти произведения Горовице. Иногда получается так, что, пытаясь вновь оживить и возвеличить некие (например, «демонические») образы, Горовиц скорее их девауирует. И в этом я вижу наиболее слабую сторону его «ностальгических» интерпретаций.

Если образный мир интерпретаций Горовица допустимо сопоставить с неким театром, то

<sup>3</sup> Возможно, еще точнее было бы говорить здесь о параллелях с В. Набоковым, почти все творчество которого пронизано болезненным ощущением утраты. В определенной степени то же самое можно сказать вообще обо всей культуре «русского зарубежья».

это скорее всего театр наивный, почти детский, где все происходит немного «понарошку» и «не всерьез» (я бы даже сказал, что в этом «театре» есть нечто постмодернистское, кабы не было абсолютно ясно, что подобная терминология неприменима к горювицевскому искусству). И в век, когда кино и телевидение оставили далеко позади музыкальное исполнительство по части и «виртуозности», и «демонизма», всё то, что в пианизме XIX века выражало подобные смысловые ряды, сейчас оказывается неизбежно устарелым и отжившим (если только не представить себе нечто невероятное, а именно, что Горювиц намеренно пародировал прошлые исполнительские и композиторские стили).

При этом в целом искусство Горювица отнюдь не старомодно, поскольку в нём с невероятной достоверностью «реанимируются», оживляются давно ушедшие ароматы некоей эпохи, воспроизведенные, может быть, с не меньшей силой внушения, чем в романах Пруста, где тоже как бы оживают многие ароматы (и звучания) ушедшего времени<sup>4</sup>. Можно смело утверждать, что по силе и достоверности таких возрожденных «ароматов» Горювицу нет равных во всей истории пианизма XX века. Здесь достаточно часто присутствует и аромат салона начала века. Иногда складывается впечатление, что, если Горювиц и продолжал говорить за роялем «по-русски», то как раз в традициях русского салонного пианизма, в духе своего первого консерваторского учителя С. Тарновского. По некоторым его исполнениям даже последних лет жизни можно даже подумать, что он просто перенёс за океан ароматы русского пианистического салона начала XX века, подобно тому, как, например, М. Шагал, по его собственным словам, перенёс в Париж свой Витебск. Именно из-за этого Горювица не раз упрекали в дурном вкусе. Но, мне кажется, тут присутствовало нечто иное, то был всё тот же «Rückblick», взгляд в прошлое, упорное желание оживить ушедшее, обратить вспять время<sup>5</sup>.

4 Тут я никак не могу согласиться с Г. Шонбергом, прямо утверждающим, что «искусство Горювица – это анахронизм». (См. Шонберг Г. Великие пианисты. М., «Аграф», 2003). Шонберг, очевидно, мыслит всё в тех же категориях «прогресса» и, соответственно, «реакции», в которых в своё время мыслило почти всё цивилизованное человечество. Сейчас становится всё более ясным, что «анахронизм» может быть в иных случаях весьма и весьма прогрессивным явлением.

5 Именно этот аспект горювицевского стиля был особенно враждебно воспринят современной ему критикой (но, разумеется, не публикой). Сюда относится известное высказывание американского критика В. Томсона. «Если предположить, — пишет он, — что кто-то из вчерашних слушателей Горювица никогда прежде не слышал исполненных им произведений, он легко мог бы прийти к убеждению, что Себастьян Бах был музыкантом в духе Леопольда Стоковского, Брамс напоминал нечто вроде легкомысленного Гершвина, работающего в шикарном ночном клубе, а Шопен был цыганским скрипачом». Интересно, кстати, что, например, И. Гофман, будучи старше Горювица почти на 30 лет и начавший записываться ещё на заре XX века, даже в самых ранних своих записях демонстрирует куда большую «классичность» и удалённость от салонных тенденций, чем почти любая запись Горювица и ранних и поздних лет. И, наверно, не случайно то, что Рах-



Мне довелось вырасти в эпоху, когда самое ценное в искусстве обычно ассоциировалось с движением вперёд, с «прогрессом», «новаторством» — как это обычно называют. Противоположное обычно обозначалось как «отжившее», то есть «реакционное». В подобной иерархии ценностей (впрочем, весьма шаткой и непостоянной) Рахманинов, например, безусловно уступал не только Скрябину, но и Прокофьеву, и Стравинскому, а Метнер вообще терял (для некоторых) право числиться в первой пятёрке русских композиторов XX века<sup>6</sup>. Однако, как пронзительно заметил пианист и композитор И. Соколов, Рахманинов на самом деле просто «обогнул» стадию авангарда, что легко подтверждается жизнеспособностью многих его как ранних, так и поздних произведений. Подобным образом можно сказать, что стадию авангарда (хотя в академическом пианизме об «авангардности» нельзя говорить с такой же уверенностью, как в композиторском творчестве) «обогнул» и Горювиц, закрепивший,

манинов, несмотря на большую привязанность к своему молодому соотечественнику, всё же всегда ставил Гофмана гораздо выше Горювица. Конечно, к Горювицу в какой-то мере, несомненно, применимо английское обозначение «salonist», но, однако, смысл и значение этого «салонизма» с позиций сегодняшнего дня выглядят уже существенно иначе.

6 Подобная оценка была, например, очень характерна для М. В. Юдиной.

в частности, многие идиомы рахманиновского пианизма, развивший и сохранивший их для будущего времени<sup>7</sup>.

Говоря о Горовице и о его феномене, нельзя не вспомнить о событии, пусть имевшем для истории исполнительства куда меньшее значение, но в своё время вызвавшем эмоции весьма и весьма сильные. Я имею в виду события весны 1958 года, связанные с появлением в Москве Клиберна. Ведь буквально все наши музыканты (исключая, кажется, одного Л. Оборина) оказались очарованы юным техасцем, принесшим сюда благодаря, конечно, его русскому педагогу Р. Левиной сохранённые и отреставрированные «ароматы» рахманиновской эпохи. В отличие от куда более мощно и всесторонне одарённого Горовица Клиберн не сумел ни сохранить, ни тем более развить эти свои черты и очень быстро утратил их, а вместе с ними и всё воздействие своей игры.

Но, тем не менее, есть нечто общее между мимолетным расцветом Клиберна и феноменом Горовица, пронесшим до конца 1980-х годов, до последних дней своей жизни определённые, ставшие для многих абсолютно архаичными «ароматы» русской культуры начала XX века<sup>8</sup>. С одной стороны, совершенно ясно, что эти «забытые мотивы» оказались более чем востребованы и актуальны, причем не только для массовой аудитории. Но с другой, ясно и то, что в случае Горовица подобные подходы оказались неприменимыми, за несколькими исключениями, к австро-немецкой музыке. И тот факт, что, скажем, ни в исполнении Сонаты В-dur Шуберта, ни в Моцарте, ни в Бетховене, ни в Брамсе, ни, по большому счету, в Шопене Горовиц не оставил столь мощного следа, какой он оставил, например, в своей интерпретации Третьего концерта Рахманинова (и других произведений того же автора) или Первого концерта Чайковского, доказывает лишь общеизвестную истину, что никакой художник не может одинаково успешно экстраполировать принципы, выработанные им внутри определённой собственной «материнской почвы», на всё богатое наследие европейской культуры. И Горовиц здесь не исклю-

чение, хотя надо признать, что, в сравнении, например, с его современником Артуром Рубинштейном, с равной убедительностью трактованным и Шопена, и Бетховена, и Брамса, горовицевская «материнская почва» оказалась куда более суженной. Много, даже, можно сказать, слишком много в классическом репертуаре, судя по всему, осталось для него чужим<sup>9</sup>. Но зато там, где он оказывался в родной (не обязательно русской) стихии, там, где исполняемое ощущалось им как часть атмосферы родного дома (несмотря на всю грандиозность, этот художник в своей главной сути являлся одним из самых интимных среди пианистов), там его искусство порождало шедевры — достаточно послушать хотя бы некоторые из записанных им произведений Шумана или мазурки Шопена.

И если мы сейчас пришли к осознанию того, что не только радикально новые пути, но и реставрации прошлого важны для нормального существования самого искусства, если мы приходим к подлинному пониманию, например, феномена Брамса, который мог быть озабочен скорее реставрацией и реконструкцией давно утраченных техник и идиом, чем прорывом в нечто новое и неведомое, если мы начинаем учиться воспринимать каждый момент истории культуры в его тяготениях как бы сразу в обоих направлениях — и вперёд, и назад, — тогда место Горовица-интерпретатора в искусстве XX века, при всех радикальных различиях с музыкантами-новаторами вроде Гизекинга, Гульда и Рихтера, оказывается в одном ряду с ними. И, наконец, если мы уже осознали, что в истории русской литературы XX века для нас одинаково ценны и А. Платонов, и В. Набоков, а в истории русской музыки XX века одинаково важно присутствие и Скрябина, и Рахманинова, и Шостаковича, и Прокофьева, и Стравинского, то и в истории русского исполнительства XX века наследие Горовица — мы должны признать это — такая же неотъемлемая его часть, как искусство Нейгауза и Игумнова, Софроницкого и Юдиной, Рихтера и Гилельса. Перефразируя А. Платонову, скажем: без Горовица русский пианизм XX века «не полон». ■

**Андрей ХИТРУК**

7 Этим я вовсе не хочу сказать, что Горовиц находился под воздействием одного лишь рахманиновского исполнительского стиля. Слушая, например, его шумановские записи, приходишь к мысли, что очень важными чертами стиля (особенно в поздний период творчества) Горовиц обязан А. Корто, с которым достаточно тесно общался в 1920-х годах.

8 Сказанное относится и к сфере горовицевской виртуозности, также наделённой специфической «ароматностью». Достаточно сравнить его записи виртуозной музыки с записями, например, Л. Годовского (или, что ещё лучше, с записями горовицевского соученика по классу Ф. М. Блуменфельда С. Барера), чтобы оценить, насколько горовицевская виртуозность, помимо невероятного блеска и ясности, наделена к тому же и несомненным духом некоей ушедшей эпохи. В этом плане наиболее близки к Горовицу пианизм и виртуозность Рахманинова.

9 Ср. с примечательным высказыванием Горовица о Бетховене: «Бетховенские сонаты меня очень притягивали, хотя я редко выступал с ними перед публикой, так как — отчасти из-за плохого фортепианного письма (sic! — А. Х.) — его музыкальная мысль зачастую становилась малодоступной для широкой аудитории».



# ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА РОССИИ

76



**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



**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

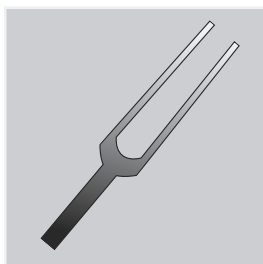


**Людмила Андреевна ГРАЧИКОВА**

Нижегородская обл., г. Саров

Член Ассоциации фортепианных мастеров

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



**Александр Иванович КРЕТОВ**

Владимирская обл., г. Ковров

Член Ассоциации фортепианных мастеров;  
работает в ДШИ им. Иорданского.

**Тел.:** (919) 029-79-82



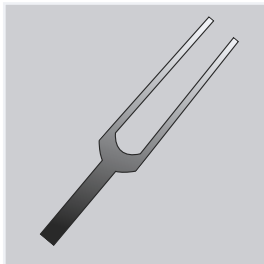
**Михаил Петрович КРЫЛОВ**

Москва

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

**E-mail:** krylov56@mail.ru

**Тел.:** (926) 565-60-74



**Михаил Анатольевич ЛЕВАНОВ**

Нижний Новгород

Член Ассоциации фортепианных мастеров;

работает в мастерской «Klavierremont»

E-mail: klavierremont@gmail.com



**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 ЧЕРНЯВСКИЙ**

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров;

работает в МХШ «Радость»

E-mail: pianoforte@inbox.ru

Тел.: (916) 635-04-34



**Карола Гринди. Беседы с выдающимися пианистами. Перевод: Екатерина Ботнева, Илья Блинов, Михаил Лидский, Ольга Макарова, Елена Бельфор. Книга 1. М., «Классика-XXI», 2013. — 176 с., ил. Тираж 2.000 экз.**

Долгая карьера Каролы Гринди (1914–2009) была, в основном, посвящена фортепианной педагогике и пропаганде фортепианного искусства. Профессор (1968–1990), а позднее почётный профессор Школы музыки и театра Гилдхолл в Лондоне, Гринди уделяла огромное внимание проблемам психологии и физиологии игры на музыкальных инструментах. Благодаря Кароле Гринди возникло Международное общество по изучению физиологических проблем музыкантов-исполнителей; она также была директором Международного института медицинских проблем исполнительства и Британской клиники исполнительских искусств.

В 1978 году Карола Гринди основала Европейскую ассоциацию преподавателей фортепиано. Два года спустя под эгидой этой организации вышел первый номер журнала «Фортепиано». Авторитетное издание живо по сию пору, и, как нетрудно посчитать, в нынешнем году ему исполняется 35 лет.

Именно в журнале «Фортепиано» впервые опубликованы более 40 интервью Каролы Гринди с пианистами разных поколений; 23 из них вошли в первую часть русского издания. Беседы располагаются в хронологическом порядке, от первого (1980) к двадцать третьему (1987) выпуску журнала.

Одна из уникальных особенностей книги — широта охвата пианистических поколений. Среди собеседников Гринди — Магда Тальяферро (1893–1986), давшая последний концерт в 92 года; пианисты, родившиеся в 1900-е (Владо Перлмутер, Шура Черкасский), 1910-е годы (Хорхе Болет, Эдит Пихт-Аксенфельд) — вплоть до артистов, которым в начале 1980-х было около 40 или немного за 40 (Мюррей Перайя, Раду Лупу, Джон Лилл, Владимир Ашкенази).

Практически любое интервью представляет собой двойной портрет — «героя» и «автора». Карола Гринди предстаёт замечательным интервьюером. Она находит ключ к каждому собеседнику, неизменно сохраняя благородную и спокойную интонацию, которая отличает содержательный профессиональный разговор от пустой болтовни.



**Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 8. «Актуальные проблемы теории и истории исполнительского искусства». Ред.-сост. Борис Бородин. Екатеринбург, 2014. — 350 с., нот. Тираж 100 экз.**

Объёмный и весьма разнообразный в плане тематики и направленности материалов сборник состоит из шести разделов, каждый из которых посвящён определённому аспекту истории и теории исполнительства. В первом разделе исполнительское искусство рассматривается через призму философии, культурологии; также исследуется художественный мир автора в целом (Сергей Рахманинов, Николай Бердяев, Николай Сидельников). Во второй раздел вошли материалы по истории исполнительского искусства в целом. Третий раздел — педагогический. Четвёртый составили аналитические очерки, посвящённые отдельным сочинениям. Пятый раз-



дел — избранные страницы историографии Уральской консерватории. Заключительный, шестой раздел — In memoriam — составили два материала о Т. П. Николаевой и статья о Московской консерватории 1970–1990-х годов.

В команде авторов сборника — известные музыканты, музыковеды, философы, культурологи из Московской, Уральской, Магнитогорской консерваторий, Челябинской государственной академии культуры и искусств, Краснодарского государственного университета культуры и искусств, Екатеринбургского гуманитарного университета, Консерватории имени Иоганнеса Брамса в Гамбурге. Несколько авторов (Алексей Задонский, Павел Коблик, Александр Макаренко, Александр Меркулов) представлены двумя статьями.

Важным аспектом сборника является его направленность на культуру региона. В частности, изучаются фортепианный цикл «По Каслинскому павильону» уральского композитора Клары Кацман; труды одного из первых исследователей русской фортепианной педагогики Ольги Апраксиной (преподававшей в Московской и Свердловской, ныне Екатеринбургской, консерваториях); развитие исполнительства на балалайке на Урале; творчество трубача Вячеслава Щелокова, трубача и дирижёра Евгения Матюшина; история оперной студии Уральской консерватории.

**Елена Шабшаевич. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. Кафедра истории русской музыки Московской консерватории. М., НИЦ «Московская консерватория», 2014. — 650 с., ил.**

**Тираж 200 экз.**

Предлагаемая монография — вторая часть грандиозной дилогии, в которой важнейший этап истории русской музыки впервые исследуется в неразрывном единстве художественного и социального аспектов. Первая часть — «Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и её отражение в концертной фортепианной практике» — вышла в 2011 году (рецензия — «PianoForum» № 1, 2013). В ней рассказывается о московском концертном пространстве позапрошлого века; салонах, кружках, клубах и собраниях; пианистах и пианистках; о борьбе музыкальных антрепренеров и продюсеров за слушателя; дана своеобразная летопись фортепианных концертов московских учебных заведений.

В нынешней монографии, выросшей на фундаменте предыдущей, Елена Шабшаевич исследует две центральные темы (они же — две главы книги): «Московская концертная среда» и «Произведения композиторов-пианистов».

В начале первой главы исследуется концертная жизнь Москвы XIX века; в некоторой степени, этот раздел подобен автореферату «диссертации» (в роли которой выступает предыдущая книга). Далее автор фокусируется на двух проблемах пианистического искусства — «исполнитель-композитор и исполнитель-интерпретатор» и «эволюции виртуозности».

Вторая глава представляет сочинения композиторов-пианистов. Анализируются сонаты, крупные концертные пьесы (программные фантазии, рондо, баллады, скерцо, вариации и вариационные фантазии, переложения и обработки), миниатюры (танцевальные, лирические, фигуративные); сочинения для фортепиано с оркестром, камерные ансамбли с участием фортепиано).



Нетрудно догадаться, сколько артефактов (конкретных сочинений) оказывается в поле зрения автора. В этих условиях особенно важны аналитические критерии и принципиальные позиции исследователя. Е. Шабшаевич: «Изучение сферы содержания и музыкального языка в большинстве исследований конца 40-х — конца 60-х годов XX столетия по русской фортепианной музыке мотивировалось почти исключительно поиском национально-характерного. Большой вклад внесла вышедшая в 1983 году книга М. А. Смирнова «Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия». Не подвергая сомнению важность подобного ракурса, замечу только, что наступление зрелости национальной школы, как это неоднократно утверждалось во множестве искусствоведческих трудов, в частности, касающихся русской оперы, связано не только с самобытным проявлением «своего», но и с органичным усвоением «чужого». Это тем более актуально в сфере фортепианной музыки, где, как и во всей области инструментализма в России, умелые «подражательные» опыты значили не меньше, чем неумелые «почвенные». Историк, задавшемуся целью создать объективную картину становления русской фортепианной школы, иногда приходится разделять «национальное» и «художественное». Блестящие «герцевские» пьесы Глинки, написанные на итальянские темы и разработанные по европейским канонам, а также его «почти шопеновские» мазурки для судьбы русского пианизма значат гораздо больше, чем некоторые примитивные вариации на русскую тему А. Дюбука или миниатюры Н. Дмитриева, в которых «темно и вяло» излагаются мелодии, близкие русскому романсу. Как известно, некоторые произведения, даже сыгравшие большую роль в развитии национального сознания, могли быть и лишены ярко выраженных национальных черт, как это случилось, например, с ранней гуманистической литературой во множестве европейских стран. По отношению к произведениям пианистов-композиторов это особенно актуально». Подобная позиция кажется единственно возможной: только выдвинув на первый план «художественный» критерий, мы увидим сколько-нибудь объективную картину. Один из интересных ракурсов исследования — влияние среды, общества, слушателей (или, как говорили раньше, «социального заказа») на композиторское творчество. Во второй половине XIX века публика хотела совсем другого «продукта», — и он не замедлил появиться.

Два приложения книги представляют самостоятельную ценность. Первое — сводная хронологическая таблица вечеров фортепианной музыки (или с участием пианистов) с марта 1800 по декабрь 1901 года! Указаны дата, место проведения концерта, организаторы концерта, его тип, участники, программа. Второе приложение — «Фортепианная музыка в программах ученических концертов Московской консерватории 1867–1905».

Закрыв многие исследования, задаёшь себе трудный (а иногда и провокационный) вопрос об их адресате. В данном случае на этот вопрос есть лёгкий ответ: сложно представить образованного человека, которому не была бы интересна книга Елены Шабшаевич. Если вы не занимаетесь музыкой профессионально, — проникнитесь атмосферой культурной жизни старой Москвы! Если вы музыковед, — углубите знания, придайте им стройность и иерархичность! Наконец, если вы пианист, — найдите в книге будущие программы и даже концертные циклы! ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**



## Виктор МЕРЖАНОВ

И. С. Бах. Три хоральные прелюдии (обработка С. Фейнберга). Бетховен. Соната ор. 57 («Аппассионата»). Шопен. 12 прелюдий ор. 28. Запись с концерта в Большом зале Московской консерватории 16 декабря 1954 г. Moscow Conservatory Records, 2014.

Имя Виктора Карповича Мержанова уже во второй половине 1940-х годов становится известным как в СССР, так и за рубежом. Двери концертных залов широко распахнулись перед пианистом после его триумфа в декабре 1945 года на первом послевоенном Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве, когда он (в то время — аспирант Московской консерватории) разделил I премию со Святославом Рихтером. Сенсационным этот успех мог показаться лишь непосвящённым, ибо слышавшие игру Мержанова знали о её выдающихся достоинствах.

Один из основоположников советской школы пианизма С. Е. Фейнберг, в классе которого Мержанов занимался с 1936 года, писал после конкурса: *«Уже на третьем курсе консерватории [то есть в 1939 году] Виктор Мержанов в совершенстве овладел сложнейшей полифонией Баха, классической завершенностью Бетховена, романтическим пафосом произведений Листа, углубленным лиризмом Чайковского и Рахманинова и вдохновенными страницами Шопена и Скрябина. В исполнении молодого студента чувствовалась та сила творческого вдохновения, которая постигает самые сокровенные замыслы композитора».*

Прослушав конкурс, Н. Я. Мясковский в своём дневнике только о Мержанове написал коротко и ёмко: *«Очень хорошо».* *«Яркое пианистическое дарование»* пианиста отмечал после конкурса и Д. Д. Шостакович.

Знакомясь в те годы с игрой Мержанова, некоторые зарубежные критики просто теряли дар речи, как от встречи с чем-то сверхъестественным: *«По правде говоря, становишься немым после такого фантастического исполнения»* (Норвегия); *«Исполнение Мержанова было такого высокого уровня, что трудно найти правильные слова»* (Финляндия). Другие заграничные рецензенты находили разного рода параллели искусству Мержанова: *«Он показал себя достойным потомком великих пианистов, рождённых Россией, начиная с Зилоти и Рахманинова»* (Швеция); *«Со времен Горовица или, вернее, Левина, венгерская публика не слушала виртуоза, подобного такому прекрасному мастеру фортепиано, как Мержанов»* (Венгрия); *«Его интерпретацию Шестой сонаты Прокофьева можно смело поставить рядом с недавним исполнением С. Рихтера»* (Чехословакия).

Чрезвычайно показательно мнение Золтана Кодаи, знавшего многих великих музыкантов первой половины XX века: *«За всю свою жизнь я ещё не слышал такой прекрасной игры на рояле, которую поведal вчера В. Мержанов»* (1947). Известно, что и В. В. Софроницкий отмечал исполнение молодым пианистом брамсовских Вариаций на тему Паганини.

Поток восторженных откликов ещё более усилился после того, как в конце 1950-х–60-х годах начали выходить в Советском Союзе и за рубежом грампластинки с записью игры артиста. *«На пластинке Мержанова мы познакомились с подлинным чудом»*





*фортепиано*», — констатировал, к примеру, мексиканский критик. И хотя многие слышали игру пианиста в концертах, его записи (в том числе этюдов Листа и вариаций Брамса) были столь совершенны и столь ошеломляющи, что трудно было поверить, будто сравнительно молодой российский исполнитель, не так давно перешагнувший порог 30-летия, способен с лёгкостью покорить, казалось, недостижимые вершины...

Пластинки и компакт-диски Мержанова многократно издавались и переиздавались. Однако некоторые ранние трансляционные звукозаписи артиста ещё ждут своего часа, в частности, запись «Картинок с выставки» Мусоргского 1948 года, которая значительно отличается от изданной в 1982 году.

Среди такого рода редких исторических документов — **публикуемые впервые** на данном диске записи 1954 года с концерта Мержанова в Большом зале Московской консерватории. Здесь и Прелюдии Шопена, которые пианист вскоре (1959) запишет на пластинку, и «Аппассионата» Бетховена, которая примыкает к опубликованным в звукозаписи в эти же годы бетховенским сонатам № 10 и № 14 («Лунная»). По поводу последней Виктор Карпович рассказывал, что после издания её на пластинке и трансляции по радио он получил огромное количество благодарственных писем, в том числе одно, в котором автор сообщал: исполнение спасло ему жизнь, вдохнув силы в казалось бы обречённого на смерть человека...

Особенное внимание привлекают уникальные записи трёх хоральных прелюдий И. С. Баха в труднейших транскрипциях Фейнберга — консерваторского наставника Мержанова. Благодарный ученик, пронесший через всю жизнь память о своем учителе, проявил здесь не только незаурядное пианистическое мастерство, но и великолепное знание звуковых особенностей органа. Это и понятно, ведь

Мержанов учился игре на органе у знаменитого А. Ф. Гедике и имел, по его собственным словам, столь впечатляющие успехи, что основатель советской органной школы предложил именно ему место своего ассистента и преемника (и только после отказа Мержанова этот пост был занят Л. И. Ройzmanом).

Исполняя указанные обработки, пианист мастерски передаёт специфический колорит различных органнх регистров, обогащённых богатейшими возможностями фортепиано. Невольно вспоминается высказывание весьма ценимого Мержановым К. Н. Игумнова, говорившего, что многие органнне сочинения И. С. Баха звучат на рояле гораздо лучше...

Новый диск расширяет наши представления об искусстве одного из корифеев отечественного музыкально-исполнительского искусства, творческая деятельность которого 76 лет была связана с Московской консерваторией. ■

**Александр МЕРКУЛОВ**



## Михаил ПЕТУХОВ

Гендель. Сюита № 4 е-moll. Мендельсон-Бартольди. «Серьёзные вариации». Рондо-каприччиозо. Шуберт-Лист. «Лесной царь». Шопен. Этюд ор. 10 № 4. Записи 1982-94. Шостакович. Две прелюдии и фуги: E-dur, gis-moll. Запись 1976. Moscow Conservatory Records, 2014.

Интенсивность концертной деятельности Михаила Петухова убедительно ставит его имя среди самых выдающихся и желанных для публики российских пианистов. Его строгий и благородный исполнительский почерк не может оставить равнодушными настоящих ценителей фортепианного искусства. Артист, творящий сразу в нескольких направлениях, — солист, композитор и педагог, накопил многогранный музыкальный опыт. 45 лет он находится на филармонической сцене, сыграв более 2.000 концертов. Петухов умеет излагать свои исполнительские идеи очень собранно, пренебрегая модными излишествами в средствах выразительности. Его музыкальная мысль всё время продвигается как бы в специально созданном им «тесном русле» хорошо осознанных художественных координат и стилевых границ исполняемых произведений. Пианист добровольно убрал из своего исполнительского арсенала всё ненужное, манерное и сомнительно достойное, утверждая таким образом чёткую личностную установку того мышления, в котором явственно отражаются ценнейшие художественные традиции русской фортепианной школы Александра Гольденвейзера, — традиции, которые Петухов перенял от своего любимого учителя, великой Татьяны Николаевой.

Огромный репертуар Петухова-пианиста, в разное время представленный им на крупнейших сценах мира, охватывает практически все стили: от музыки раннего барокко до новейших сочинений, включая его собственные.

Вне всяких сомнений, Михаил Петухов является одним из лучших современных толкователей музыкального наследия И. С. Баха. Своей интерпретацией баховских клавирных концертов он воздаёт

дань громадного почитания и любви к гениальному творцу, говоря на языке глубоких эмоций, которые словно напоминают нам иногда о захватывающих страницах Святого Писания. При этом даже самая сильная взволнованность игры Петухова не вступает в противоречие с какой-то изначально мудрой уравновешенностью, словно находясь на грани отрешённости от земных благ и искушений.

В музыке Генделя Михаил Петухов демонстрирует блистательную энергетику, достигая сверхстабильности желанного темпоритма и уверенно продвигаясь по вектору своих идейных намерений. В быстрых частях он создаёт слуховой аналог музыкального «стайера» — бегуна на длинные дистанции, всегда устремляющегося к конечной цели «с дальним прицелом» и без излишней суеты. В медленных эпизодах музыкант находит доверительный тон псалмодического сказа, иногда — с оттенком старинной германской поэтики.

Вполне заметны пианистические пристрастия Михаила Петухова к произведениям Мендельсона, Шопена, Сен-Санса, где он находит неограниченные возможности блеснуть роскошной виртуозностью и упорядоченной стройностью в передаче своих намерений. Подобно опытному мастеру в шахматной тактике, он почти незаметно умеет подойти к выбору средств звукоизвлечения, педализации, агогики, добываясь большой флюидности, динамической взрывчатости и феерической лёгкости в быстрых разделах исполняемых произведений. И наоборот, в более умеренных темпах и медленных эпизодах Петухов явно тяготеет к интимно-лирическому высказыванию.

Фортепианные сочинения Листа составляют костяк или хотя бы излюбленную часть концертного репертуара пианиста. Он достигает подлинно оркестровой монументальности, воссоздавая масштабную звуковую ткань всевозможных листовских пьес, транскрипций, концертов. Причём все сложнейшие виды авантюристических, бравурных и «эфирных» пассажей Листа доведены Петуховым до максимальной степени чеканной обработки. В этом плане он бережно сохраняет лучшие отечественные традиции, идущие от легендарных братьев Рубинштейнов. Впечатляет и склонность пианиста к тщательнейшему линейному интонированию полифонических пластов трансцендентной листовской фактуры.

Выдающийся знаток и интерпретатор фортепианных сочинений Шостаковича, профессор Петухов, знавший композитора лично, иногда балует слушателей проникновенным исполнением полного цикла его знаменитых Прелюдий и фуг. Находясь как бы на длинном витке ментальной орбиты композитора, он распределяет сложные элементы музыкальной речи в уникальном «времяизмерительном режиме» слухового восприятия. Непреклонная воля, философская вдумчивость и суровая жизненная закалка гениальной личности, прошедшей подчас через горькие разочарования и тяжёлые испытания, но сохранившей пламенно любящее сердце и готовность полной самоотдачи бескомпромиссным идейным постулатам и концепциям, — таким предстает Дмитрий Шостакович в интерпретации Михаила Петухова. ■

**Доктор искусствоведения,  
профессор Софийской консерватории,  
академик Атанас КУРТЕВ**



Этого публичного человека никто (кроме родных и близких) не знал в лицо, его подлинное имя неизвестно. Зато на виду у всех были статьи, рецензии и более 10 лет активнейшего участия в разных форумах. Он был генератором идей, догадок, обсуждений, связанных с постижением музыки и художественной культуры. Его хватало на всё и всех: сверхъестественная работоспособность, потрясающая эрудиция, невероятный объём знаний и интересов... Последний ник — Predlogoff. Форум, где он более 8 лет вовлекал в обсуждения множество людей, — ClassicalForum.ru.

#### **Predlogoff** скоропостижно ушёл из жизни 19 декабря 2014 года.

Многие участники Форума в одну секунду потеряли близкого человека, наставника, который всегда был рядом... Он мог быть грубым и даже жестоким в дискуссии, а в личных сообщениях интересовался, всё ли в порядке, подбадривал, хвалил, печалился и радовался вместе с собеседником. И в то же время — не хотел явиться миру, который так любил и в котором так ярко и так страстно горел...

*Вот высказывания о Predlogoff разных участников Форума — они в значительной мере дают представление об этом человеке.*

**Muusika:** Валентин Предлогов — одна из ярчайших фигур в истории музыковедения и музыкальной критики.

Он обладал феноменальным слухом, редчайшими аналитическими способностями, широчайшей эрудицией, большим слушательским опытом. Благодаря этим качествам, а также литературному таланту, ему удавалось точно и аргументированно выразить и обосновать свою позицию в любых обсуждаемых им вопросах. В своих рецензиях на концерты он максимально полно раскрывал индивидуальность, видел потенциал и творческую доминанту каждого исполнителя. Его тексты притягивали на форум просвещённых людей, интересующихся классической музыкой, и дискуссии проходили на высоком уровне. Особого внимания заслуживают его статьи о композиторской технике в поздних сочинениях А. Скрябина: в них присутствуют подлинные научные открытия.

Помимо общения на форуме, меня связывала с В. Предловым многолетняя личная

переписка, в которой он проявил себя как чуткий, неравнодушный, отзывчивый человек. Я очень благодарна этому замечательному человеку за всё, что он сделал для меня лично и для виртуального музыкального сообщества. Светлая память!

**Кантилена:** Некоторые его сообщения выглядели циничными и сначала могли шокировать явным игнорированием общепринятых норм приличий, но внимательным читателям его текстов было понятно, что за кажущимся цинизмом скрывались иногда охватывавшие его скептические настроения, связанные с неравнодушным и очень личным, выработанным в результате наблюдения брэнности человеческой жизни, мрачно ироническим отношением к людям, миру и функционированию в нём искусства. Но в других его текстах сквозили оптимизм и вера в позитивный характер всех жизненных явлений. Вместе с тем многих читателей он мог тронуть и задеть за живое рассказом о своих впечатлениях от музыки и событиях из своей жизни, и всегда в его текстах желание проникнуть в суть дела сочеталось с сильными личными ощущениями и горячей убеждённостью, искренней любовью к музыке и своей стране и острой ностальгией по утраченному и уходящему.

**Ренне:** Слишком часто мы принимаем очень важные для нас вещи как безусловную данность и забываем, как хрупка человеческая жизнь. Вот и уход Валентина Предлова стал «громом посреди ясного неба», чем-то немислимым и невероятным. Каждый раз, заходя на форум, я прежде всего искала именно его публикацию или отклик, всегда живой, искренний, заинтересованный и в высшей степени профессиональный. Он умел ярко и увлекательно рассказать о любом событии, сделать глубочайший и при этом доступный широкому кругу любителей музыки анализ музыкального произведения и его интерпретации исполнителем, щедро делиться своими поистине энциклопедическими знаниями, умел образовывать без занудства, подсказывать и даже поправлять без нравоучительности, а главное — видеть действительно важное и откликаться на это всей душой.

# АВТОРЫ «PIANOФОРУМ»



**Сергей БИРЮКОВ**

Кандидат искусствоведения, музыковед.  
Редактор отдела культуры газеты «Труд».



**Антон РОВНЕР**

Композитор, музыковед, кандидат искусствоведения. Организатор концертов и фестивалей современной музыки. Преподаватель Московской консерватории и ГМПИ им. Ипполитова-Иванова.



**Йосси ТАВОР**

Музыкальный и театральный критик, автор и ведущий программ на радио «Орфей». Преподаватель МГУ (ИСАА). Член Евразийской теле-радио Академии.



**Светлана ЕЛИНА**

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



**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Заведующий литературной частью и руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».



**Андрей ХИТРУК**

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



**Павел ЛЕВАДНЫЙ**

Пианист, композитор, педагог.  
Член Союза композиторов РФ.



**Евгений СЕДЕЛЬНИКОВ**

Музыковед, студент V курса Нижегородской консерватории.



**Владимир ЧИНАЕВ**

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории. Автор фундаментального исследования «Исполнитель в контексте художественной культуры XVIII-XX веков», более 200 статей.



**Александр МЕРКУЛОВ**

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



**Лариса СЛУЦКАЯ**

Профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства, проректор по учебной работе Московской консерватории, доктор педагогических наук.

**№ 1 (21)  
2015**

# Alink - Argerich Foundation\*

*Piano Competitions Worldwide*



\* founded November 1999  
by Gustav Alink and Martha Argerich

[www.alink-argerich.org](http://www.alink-argerich.org)

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue





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](mailto:info@cfund.ru)  
[www.cfund.ru](http://www.cfund.ru)