

# piano FORUM

№ 4 (24), 2015

Ежеквартальный журнал:  
всё о мире фортепиано

12+

## Полина ОСЕТИНСКАЯ: «Искусство — территория свободы!»

Сергей ТАРАСОВ:

«Моя жизнь —  
это сцена»



Люка ДЕБАРГ:

«Истинные  
путешествия  
совершает душа,  
а не тело»



Денис МАЦУЕВ:

Новая книга  
«Жизнь  
на Crescendo»





Ежеквартальный журнал. 2015 год

**PIANO ФОРУМ**

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

**№4 (24), 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

Живая музыка или музей звуков? .....2

### ПЕРСОНА

Полина ОСЕТИНСКАЯ.....13  
Сергей ТАРАСОВ .....26  
Люка ДЕБАРГ.....34  
Рена ШЕРЕШЕВСКАЯ.....39  
Эндрю ТАЙСОН.....68

### РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Цзо Чжэньгуань. Три пьесы для фортепиано .....31

### IN MEMORIAM

Алексей НАСЕДКИН в воспоминаниях учеников .... 56

### ОБРАЗОВАНИЕ

Творческая школа Ассоциации молодых  
музыкантов-исполнителей в Челябинске.....22

### АРХИВ

Мария Карандашова: высокая нота..... 74

### ОБРАЗ ИСКУССТВА

Клавирные сонаты Гайдна:  
загадки и открытия .....48

### МАСТЕР

Рояль в XXI веке .....64

### КНИГИ

Денис МАЦУЕВ. Жизнь на crescendo .....80

### CD

Лукас ГЕНЮШАС. «Эмансипация консонанса» .....44  
Людмила БЕРЛИНСКАЯ. Скрябин .....85

### КОНКУРС

Барселона: состязание имени Марии Каналс .....88



## РЕПЕРТУАРНАЯ ДИСТРОФИЯ. ДИАГНОЗ ИЛИ ПРЕДЧУВСТВИЕ?

**В** этот раз мы решились нарушить строгий порядок предварения каждого номера нашего журнала развёрнутой статьёй главного редактора. Тот, кто испытал на себе непосильный труд долгого разглядывания бытовой архитектуры второй половины XX века, наверняка зафиксировал чувство тоски, смертельной скуки и желание бежать от всеохватности мертвящей симметрии. Строгая симметрия хороша лишь выборочно — там, где она необходима. Так называемый порядок (традиция) тоже может быть уподоблен арматурной симметрии. И если его (порядок) не нарушать, не сдвигать, не вносить в него, как говорят филологи, свой «пиррихий», порядок костенеет, теряет образ живой (дышащей) целесообразности, и мы устремляемся мыслями к переменам.

Правда, к переменам нас зовёт прежде всего сама художественная жизнь в нашей стране. Недавно мы прощались с Андреем Эшпаем — большим русским композитором, подлинным мастером, в частности, мощно пополнившим наши представления об инструментальном концерте. Но что говорили наша воспитующие массы СМИ? Только одно: Эшпай — автор музыки к 60 фильмам и нескольких песен (названия), снискавших популярность. Что это: одичание или новая норма, суть которой в трансформации самого понятия музыки, бытующего в народе? Да в народе так и говорят: музыка — это «попса» или всё то, что развлекает. А вот большое искусство — это не «музыка», это «классика». Она, в сущности, недоступна, а следовательно нецелесообразна в системе упоминаний, когда речь идёт о музыке. Наши СМИ вместо того, чтобы вести за собой, обозначать исторические ценности, плетутся в хвосте у самого примитивного массового мышления, воспитанного шоу-бизнесом.

Но первична ли вина культурно оскудевших СМИ? Отнюдь. Разве знает так называемая «широкая общественность» о симфоническом наследии Эшпая? Нет, конечно, и лишь потому, что наш исполнительский корпус, тот, кто ответственен за наиболее эффективную часть филармонического просветительства, почти полностью утратил инстинкт любопытства, инстинкт поиска и открытия, устремления к бесконечной множественности накоплений.

Искусство — вечная война со временем. Время формирует и память, и забвение. Искусство устремлено к памяти как основе человеческого бытия, оно способно победить забвение в силу совершенства, но главным образом — на дорогах внимания исключительно с помощью энергетики встречной мысли и воли.

Исполнитель властвует над толпами, формирует их ожидания и их привычки. Ожидание включает тайное предвкушение «элемента неожиданности». Это фермент любопытства. Если такой элемент не включён в систему предчувствия чуда искусства, наступает торжество привычки, а вместе нею — торжество забвения. Круг событий сужается, и магия множественности великолепия искусства оказывается замещённой немногочисленными фетишами. Не многоцветный фронт эпохи, стилей, но иконоподобная символика от имени эпохи (творца) маячит перед нами как постоянная данность. Воистину — «привычка в замену счастья». И кажется мне, что подлинное счастье — в возможности обозреть весь величественный собор искусства. Подобно тому, как мы, обозревая кафедральный храм, не можем охватить в деталях бесконечное множество бесценных каменных событий, подобно этому неутолимо желание наше познать бесконечность накоплений искусства звуков.

В нём не увядают ни желания, ни мечты, и каждое подлинное творение (а не только избранное в значении иконы) несёт в себе знаки эпохи создания и вечности одновременно.

Сегодня мы, как дикари, сидим на сундуках с золотом, полагая, что сундуки набит ветошью. Сундуки заперты, и мы не можем заглянуть внутрь. Заперли их исполнители, занятые главным образом иконотворчеством. А среди таящегося в сундуках немало, как говорили древние, «священных творений, к которым приложили руку земля и небеса». А время текущее? Разве вслушиваемся мы в него? Разве ищем в нём — вокруг нас и в далёких пределах — те блестящие гениальности, которые немедленно должны вовлекаться в многоцветье круговорота художественной жизни? Есть музыканты, посвятившие себя открытию потерянного. Честь им и хвала! Но речь об исполнителях мирового класса, исполнителях-иконотворцах, речь о филармонических праздничных буднях.

Этой проблеме посвящена статья старейшего сотрудника Московской филармонии **Льва Гинзбурга** — сына одного из корифеев отечественной фортепианной культуры. Её мы и пред-

лагаем в качестве заглавной. Это размышления о нашей ситуации (осведомленный читатель может сравнить её с мировой), одновременно это и призыв ко всему исполнительскому корпусу, призыв к обновлению интеллектуальной сопряжённости со всей толщей накоплений, именуемых «классическим наследием». ■

**Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**

*Р.С. Мне следует попросить у читателя прощения за слишком залихватский тон, насуленные брови, сгущение красок и категоричность «приговора». В этом же номере «PianoForum» помещена рецензия на CD Лукаса Генюшаса, который играет исключительно «неиграемую» музыку. Конечно, артист типа Генюшаса, наделённый любопытством в сочетании с высшим мастерством, — на вес золота. Но важно, что такие артисты есть, так же, как есть продюсеры, провоцирующие репертуарный поиск и открытие разного рода «неслыханностей». Опыт Генюшаса в нашей стране редкость, на Западе — почти норма. Наш творческий потенциал — залог мощного crescendo на пути новопривнесений в нашу концертную жизнь и художественное просветительство.*

## ЖИВАЯ МУЗЫКА ИЛИ МУЗЕЙ ЗВУКОВ?

Прошло уже добрых два десятилетия с тех пор, как Норман Лебрехт опубликовал свою сенсационную книгу «Кто убил классическую музыку», а затем и другие работы на ту же тему. Вскоре в мире развернулась широкая дискуссия, о том выживет ли настоящая музыка, в которой приняли участие ведущие критики, менеджеры и блогеры разных стран, в том числе такие авторитеты, как Грэг Сэндоу, Алекс Росс, Колин Иток, Дебора Борда, Леон Ботстайн и другие. Споры длятся и по сей день, проблема активно дискутируется на форумах интернета. Наши критики и музыковеды пока молчат...

Полагаю, однако, что пришло время и нам задуматься — сбываются ли эти пессимистические прогнозы. «Конечно же, нет, о чем тут говорить», — скажут мне рядовые слушатели. Ведь музыкальная жизнь бурлит, повсюду проходят тысячи концертов, десятки, если не сотни музыкальных фестивалей и конкурсов, лучшие музыканты пользуются огромной популярностью, их знают и любят.



Всё это так, но не совсем так. Если внимательно присмотреться к происходящему, то порой

кажется, что все опасения отнюдь не напрасны, что классическая музыка хоть ещё и не вполне убита, но, похоже, находится на грани умирания. Признаков тому — действительно немало. Я же хотел бы обратить внимание на один лишь аспект этого кризиса, на тот неоспоримый факт, что концертный репертуар неуклонно сужается, на афишах то и дело появляются имена одних и тех же великих композиторов прошлого с одними и теми же популярными опусами. Всё, что невыгодно коммерчески, выпадает из программ автоматически. Конечно, есть ещё немногие большие дирижеры и солисты, которых, в первую очередь, интересует не успех у публики, а сама музыка. Но их — ничтожно мало. А у «средних» музыкантов и выбора нет, да и слушать их в непопулярном репертуаре не будут.

Попросите любого из людей, даже регулярно посещающих наши концертные залы, назвать ныне живущих авторов. Подавляющее большинство, скорее всего, не назовёт никого, кроме разве что Щедрина и Слонимского. (Конечно, я имею в виду не попсу, а настоящую музыку и её публику). Характерно, что в планах московских сезонов новые сочинения почти не встречаются, а если и исполняются, то в маленьких зальчиках, рассчитанных, видимо, на немногих родственников и друзей автора, да ещё на кучку «снобов», ярых почитателей творчества того или иного автора или стиля. Исполнители же предпочитают ограничиваться «раскрученными» симфониями и концертами Моцарта и Бетховена, Чайковского и Рахманинова, ссылаясь на то, что именно это и только это может привлечь сегодня публику в концертный зал. Известный критик Брюс Брюбейкер справедливо замечает: *«В репертуаре честолюбивых классических пианистов превалирование определённых пьес — часто вершин технической трудности —*

*почти непостижимое. Снова и снова Аппассионата Бетховена, Четвёртая баллада Шопена, Соната Листа... Воздействие на слушателя очевидно: становится всё труднее даже слушать эту музыку. Мозг и слух сразу узнают — это Бетховен опус 109. И потом, даже очень внимательно, такт за тактом вслушиваясь в это, сознание уже едва ли регистрирует, что происходит в этой музыке, о чём она говорит, какие чувства пробуждает, да и в то, как она звучит».*

Конечно, это не касается старейшин нашего и мирового исполнительского искусства. Когда любая программа звучит под управлением таких корифеев, как В. Федосеев или Ю. Темирканов, произведение искусства словно бы рождается заново, ибо речь идёт именно о прочтении, о трактовке и неизменно — о верности авторскому замыслу. Другое исполнение может, в лучшем случае, носить информационный характер, а то и отвратить неискушенного слушателя от музыки вообще. Некогда один немецкий музыкант сказал очень мудрые слова: *«Важно и нужно познавать музыку через исполнителя, а не знакомиться с исполнителем при помощи музыки».*

Увы, классика постепенно превращается в шоу-бизнес: с одним и тем же репертуаром популярные артисты охотно совершают долгие кругосветные турне, привлекая множество слушателей и зарабатывая немалые деньги. Вот только приобщают ли они при этом к высокой музыке широкую публику? Как правило, на мой взгляд, нет. Характерно и другое: бесчисленные музыкальные конкурсы всё чаще превращаются



в некий аналог спортивных соревнований, где всё решает не глубина проникновения участников в тайны музыки, а стремление чисто, быстро и громко оттарабанить нужную программу. На мой взгляд, минувший Конкурс имени Чайковского не был в этом плане исключением — исключением были те немногие, кто не поддавался этому искушению.

Почему же так происходит? Увы, Норман Лебрехт (с которым я редко соглашаюсь) здесь во многом был прав: музыку медленно, но верно, убивает, прежде всего, коммерция. Именно финансовая сторона вопроса побуждает и музыкантов и их заказчиков, менеджеров, неизменно заполнять концертные программы одними и теми же сочинениями. Действительно, у рядовых посетителей концертных залов есть одна особенность, — они склонны действовать так же, как посетители ресторана: всегда заказывать то, что полюбилось. Вот и предпочитают люди слушать то, что уже на слуху. К новому их приобщать трудно, подчас невозможно. Тем более, если исполнение посредственное. Попробуй тут составь интересную программу. Это возможно только в том случае, если имя артиста само по себе притягательно. Именно так действует, скажем, Владимир Юровский — и добивается успеха!

Таким образом, великое наследие, созданное за несколько веков, понемногу превращается в музей звуков, почти недоступный рядовому слушателю. Заметим, что есть решающая разница между, скажем, живописью или литературой — и музыкой. Так, чтобы прочитать книгу, достаточно купить ее. В музеях, как правило, выставляются не одни только творения великих мастеров, но и их не столь известных современников всех веков. Скажем, мой любимый Федор Васильев далеко не так популярен, как Репин или Суриков, но его волшебные пейзажи всегда можно посмотреть в музеях. Чтобы стало яснее, приведу еще совсем недавний пример. В Москве открылась недавно выставка работ великого живописца Караваджо, имя которого хорошо знакомо любителям изобразительного искусства. Кроме Караваджо, там было множество работ его современников, чьи имена мало кому, кроме специалистов, известны. Но какие же там были великолепные работы!

А вот музыкальное искусство непременно требует посредников — причём не только артистов, но и менеджеров или агентов, которые и определяют, как правило, что и где должно звучать. А их цель сегодня, прежде всего — собрать полный зал и получить прибыль. И то правда — в ущерб себе работать никто не хо-

чет. Так и пропадает из музыкального оборота все больше старых и новых имен. Ведь даже из наследия великих исполняется, как правило, лишь малая доля. Что уж говорить об их менее удачливых коллегах, композиторах т.н. «второго ряда», или, как любил говорить И. Соллертинский, «dei minori» (малые Боги).

Порой создается впечатление, что великие классики творили в совершенно «безвоздушной» среде, что рядом с ними вообще никого не было. Уходит в Лету и великолепная музыка, создававшаяся на протяжении четырёх веков, и имена её творцов, некогда знакомых каждому меломану. Даже студенты консерваторий чаще всего не знают большинства имён тех, кто составляет неотъемлемую часть истории музыки. Рассказывают, что недавно в Малом зале консерватории был забавный эпизод. Студент-пианист играл на зачёте два крупных произведения. Когда он уже уходил с эстрады, раздался вопрос сверху, где сидела комиссия: «Подождите, а что вы исполняли после Моцарта?». Он ответил, что это была соната Рихарда Штрауса...

Как не вспомнить о великом подвиге нашего соотечественника Антона Рубинштейна, который в 1885–86 годах XIX века совершил беспримерное просветительское турне по городам России и Западной Европы, исполняя грандиозный цикл «Исторических концертов», в который вошло ни много ни мало 175 произведений! Он выступал тогда в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже и Лейпциге, дав везде дважды по 7 концертов (по одному для публики и для учащихся) и ещё в дополнение по 3 концерта в Дрездене, Праге, Брюсселе, Ливерпуле, Манчестере. А чуть позже прочитал в Петербурге цикл лекций по истории фортепианного искусства, в ходе которого исполнял ещё больше разных сочинений. Перечислить количество авторов, творчество которых он представлял публике, просто невозможно. Скажу лишь, что все они достойны внимания и сегодня. Добавлю также с горечью, что сам музыкант, справедливо считавшийся на рубеже XIX–XX веков одним из главных создателей фортепианной (да и всякой другой) музыки, сегодня практически забыт.

Подчеркну ещё раз: даже музыка великих и популярных композиторов исполняется всё время одна и та же. В текущем репертуаре концертных залов — лишь небольшой процент того, что ими создано. А если автор известен, прежде всего, своим оперным творчеством, то в ноты его концертных сочинений музыканты даже не заглядывают, исключая разве что несколько популярных сюит. А зря — там тоже можно найти

много интереснейших сюрпризов: у Вагнера, Сметаны, Тома, Гуно, Бизе, Массне, Масканьи, Николаи, Монюшко есть и симфонии, и замечательные инструментальные концерты, сонаты... Стоит только копнуть чуть-чуть глубже.

Та же ситуация и с композиторами, прославившимися прежде всего вокальной музыкой — Р. Францем, К. Леве, Х. Вольфом. А, скажем, музыка для драматических спектаклей, очевидно, считается сегодня просто «халтурой», не заслуживающей внимания. Разве она была таковой в давнем и недавнем прошлом? Но зачем её вспоминать, если есть уже готовые программы, которые сами принесут успех. Между тем, я ещё помню замечательные музыкально-драматические композиции Всеволода Аксенова, собиравшие каждый сезон полные залы: «Пер Гюнт» Ибсена — Грига, «Арлезианка» Доде — Бизе, «Эгмонт» Гёте — Бетховена.

Конечно музыка — не спорт и не математика, она не предлагает нам никаких точных инструментов для качественного сравнения одних композиторов и сочинений с другими. Всё зависит от вкуса и слушательского опыта оценивающего, и вердикт может быть только один: нравится — не нравится. Но при этом необходимо всегда помнить, что категоричные оценки в искусстве, особенно в музыке, неприменимы — критериев для этого попросту нет, ведь тут не точная наука! Это верно даже в применении к исполнительскому искусству, что со всей очевидностью демонстрируют любые конкурсы, где расхождения во мнениях членов жюри бывают порой полярны. Профессионально или непрофессионально — да, это поддаётся оценке, но особенности трактовки — дело другое. Тем более верно это, когда речь идёт о самой музыке, её содержательности, убедительности и пр.

Не буду даже упоминать тех, кто не оставил вовсе следа в музыкальной истории, чьи голоса и при жизни были едва слышны. Но вот голоса тех, кто в своё время пользовался успехом, а затем был забыт, интересно услышать сейчас и определить справедливость и причины такого забвения. А их немало... Что здесь играет главную роль: качество музыки, переменчивость моды, вкусы исполнителей и их агентов, а также публики, коммерческие интересы, пагубное влияние засилья попсы, приводящие обстоятельства? Современники ошибались или, напротив, были правы?

Впрочем, тут важно помнить ещё о роли исполнителя, точнее, интерпретатора.

Не могу не процитировать в этой связи несколько строк из книги воспоминаний Р. Баршай «Нота»: «Хейфец, кроме двойного Брамса,

играл концерт Конюса. Это, в общем, простое сочинение для отличников музыкальной школы. Он сыграл его так, что нам открылась красота этой музыки. Не виртуозность, а содержательность исполнения до глубины души взволновала нас». Отсюда вывод: скучно, когда посредственности берутся за великую или малую музыку, а ценность самого произведения остаётся недоуменской. И наоборот — большой художник может возродить забытое, если оно того достойно. Но приходится признать, что не случайно исполнители, особенно дирижёры «среднего звена», как правило, нелюбопытны — им некогда: в погоне за признанием и гонорарами они просто не хотят и не могут себе позволить обращаться к неизвестному слушателям репертуару. Эта погоня порой превращает их — конечно, на другом уровне — в их коллег, играющих за милостыню в московских подземных переходах.

Приведу пост блоггера Г. Андрушака, писавшего не так давно: «Касательно недооцененных мастерских сочинений, нужно помнить, что большинство оркестров могут играть только определённое время в году и нуждаются в платящей аудитории. То же самое касается и музыкальных радиостанций. Потребовалась общая революция с появлением YouTube и компакт-дисков, чтобы вернуть эти произведения тем людям, которые хотели бы их услышать. Взгляните на обычные программы радиостанций, транслирующих классику, чтобы убедиться в этом».

В 1947 году в маленьком немецком городе Хузум композитор Владимир Дукельский (он же Вернон Дьюк) основал музыкальный фестиваль, посвящённый именно забытой музыке, прежде всего, фортепианной. Несколько лет назад мне довелось там выступать с лекцией и услышать множество интереснейших сочинений. Основатель фестиваля так обосновал свою идею: «Почему великая музыка часто оказывается забытой? Не потому, что она недостойна будущего, но из-за обстоятельств, сопутствовавших ей при исполнении на публике. Трагично, что множество достойных внимания композиций уходят в безвестность после премьеры. Среди факторов, способствующих их раннему исчезновению, — несовершенное исполнение, предубеждённая критика или безразличие публики». Утешает, что каждый год по итогам фестиваля выходит компакт-диск с самыми яркими из прозвучавших сочинений.

Конечно, бывает, правда нечасто, и обратное — возвращение забытых имен. Я уже не говорю о легенде, что Бах был полностью забыт, и его возродил Мендельсон. Это не совсем так,



но правда, что Мендельсон действительно немало сделал для возвращения Баха в большую концертную практику. Есть другие, более близкие примеры. Разве не очевидно возрождение интереса к музыке рококо и барокко в наши дни? Кто скажет и докажет, чем это объяснить? Густав Малер после войны у нас вообще не игрался — как «формалист», и только после моей скромной радиопередачи о нём вспомнили. А кто знал тогда Брукнера? Не было его вовсе в филармонических программах, и не только у нас, но и в Европе. Наконец, в этом году пианисты вдруг, слава Богу, заинтересовались Метнером. За последние годы на концертные афиши все чаще возвращается Моисей Вайнберг. В прошлом году в Люцерне состоялась специальная конференция, посвящённая его творчеству. Все мы сошлись в том, что это один из крупнейших создателей музыки XX века. И если ещё недавно его называли эпигоном Шостаковича, то сегодня это имя ставят в один ряд с Шостаковичем и Прокофьевым.

Но всё это исключения, лишь подтверждающие несправедливость происходящего. Осталось «немногое» — вернуть публике его друга, не менее замечательного композитора Бориса Чайковского, а с ним — ещё нескольких наших талантливейших создателей музыки XX века: Н. Мяскового, Т. Хренникова, Д. Кабалевского, Б. Тищенко, А. Петрова, наших бывших соотечественников Г. Канчели, К. Караева, А. Тертеряна, Ч. Нурымова, А. Пярта и так далее.

Тут надо иметь в виду, что история эволюции музыки (и искусства вообще) тесно связана с общественным развитием. Эта тема, увы, как правило, не входит в сферу интересов большинства сегодняшних музыковедов, предпочитающих лишь анализ (а чаще описание) особенностей конкретных сочинений и авторских стилей. Не хочу сейчас углубляться — это предмет другого разговора. Скажу лишь, что состав, качество аудитории, её духовные запросы являются важнейшими факторами и побудительными стимулами музыкального творчества. А они меняются вместе с эпохами. Так, эпоха романтизма в музыке была теснейшим образом связана с появлением новой аудитории. Если раньше музыка звучала в соборах и храмах, равно как и в салонах знати и богатейших людей, то в 30-х годах XIX века (а несколько раньше в Англии — как следствие технической революции) началось приобщение к музыке демократической аудитории. Следствием было строительство концертных залов большей вместимости, предназначенных для исполнения другой музыки. Сегодня же просвещением публики, её при-

общением к музыкальному искусству по сути никто не занимается...

\*\*\*

А теперь окинем взглядом то гигантское наследие, которое оставили нам предки за последние несколько веков хотя бы в сфере фортепианной музыки. При этом будем исходить из понимания, что принятое деление на эпохи, применительно к конкретным именам, весьма условно.

Не стоит заходить слишком далеко вглубь Ренессанса, хотя и он сейчас действительно входит в моду. Для более или менее квалифицированного любителя музыки, тем паче для профессионала, ранний период связан с именами Иоганна Себастьяна Баха и Георга Фридриха Генделя. Но если вести речь о фортепианной музыке Баха, то ей, скорее всего, просто повезло — её «заметил» Бузони и своими транскрипциями вернул ей жизнь. И только столетие спустя Гленн Гульд дал образцы её современной трактовки, не меняя ни йоты оригинала. К тому же, я полагаю, что для воплощения таких гигантских замыслов, как, к примеру, Гольдберг-вариации, необходим особый талант, какой есть только у избранных, скажем? Г. Соколова или А. Шиффа, иначе это просто довольно однообразная полифония. (То же можно сказать об уникальном творении композитора с драматической судьбой В.П. Задерацкого «24 прелюдии и фуг», недавно, наконец, прозвучавших в Москве в исполнении шести пианистов. Стал очевиден могучий замысел композитора, но пока такого исполнителя, который способен был бы адекватно открыть слушателям его глубокие мысли и чувства, увы, не видно)<sup>1</sup>.

А вот Гендель ныне практически забыт пианистами, хотя творчество его не менее богато и разнообразно. В частности, его не слишком многочисленные клавирные опусы не звучат вовсе. Совсем другая ситуация с наследием ещё одного великого классика Д. Скарлатти, родившегося в том же 1685 году, что и Бах и Гендель. Пианисты довольно регулярно обращаются к его творчеству, но, как правило, выбирают из его 550 сонат(!) лишь немногие. Правда, дважды были предприняты успешные попытки записать их все. Но его 15 опер, 10 ораторий, многочисленные оркестровые и камерные сочинения остаются terra incognita.

Что уже говорить о современниках этих гигантов — таких как Г. Перселл, Я.П. Свеелинк,

<sup>1</sup> Полностью цикл В.П. Задерацкого был исполнен одним пианистом на фестивале «Дни Шостаковича» в Горише (Германия) 20 июня 2015 г. Это была премьера на Западе, воплощённая пианистом Яшей Немцовым. В декабре 2015 полная запись цикла в его исполнении выпущена лейблом «Profil. Edition Guenter Haenssler» (прим. ред.).

Г. Телеман, Ф. Куперен, Ж. Б. Люлли, Д. Букстехуде, И. Кунау и других?! Кстати, двоих последних можно с полным правом отнести к числу основателей программной музыки для клавишных инструментов. Букстехуде написал цикл «Клавирные пьесы, в которых отображаются природа и свойства семи планет», а одно из главных сочинений Кунау носит название «Музыкальное отображение некоторых библейских историй в шести сонатах для клавира»! Словом, все они создали несметное множество сочинений во всех жанрах инструментальной музыки, немногие из которых изредка звучат в органных концертах, но в целом—это мёртвые имена, которые, якобы, достойны быть упомянутыми лишь мимоходом в учебниках истории музыки. Справедливо ли это?

Следующая эпоха—классицизм, освящённый именами Гайдна и Моцарта. И опять та же картина. Создаётся впечатление, что рядом с ними больше композиторов в ту пору не существовало. Или все они были бездарностями, не заслуживающими даже упоминания. Правда, и между ними двумя есть определённый дисбаланс: концерты Моцарта играют все—и блистательные виртуозы и беспомощные школьники, а к бесчисленным концертам и сонатам Гайдна осмеливаются прикоснуться лишь немногие выдающиеся интерпретаторы. И никто вовсе не вспоминает о, на мой взгляд, основателе музыкального классицизма Филиппе Эммануиле Бахе, которого Ант. Рубинштейн называл *«одним из самых значительных представителей клавирной литературы с момента её возникновения и до середины XVIII столетия... даже Гайдн рядом с ним блекнет и кажется небольшой величиной. Он открыл новый путь»*. Добавлю, что этот потомок великого И. С. был практически основателем сонатной формы в фортепианной музыке, и его сонаты и фантазии, безусловно, если и уступают, то очень немногим, шедеврам Гайдна и Моцарта...

И уж совсем не повезло таким прекрасным композиторам, как Гуммель, Дуссек, фон Рис (особенно хорош его 8-й концерт—яркий тематизм, чудные мелодии), Луис Шпор, датчанин Фридрих Кулау, а также Крамер, Клементи, Фильд, Черни. Последних четырёх вообще не воспринимают иначе, как авторов инструктивных сочинений для начинающих музыкантов. Конечно упомянутым мастерам недоступны такие высоты как 3, 5 и тем более 9 симфонии, но кто отличит их опусы от раннего Бетховена? Скажем, из сотни сонат, написанных Клементи, по крайней мере, десяток вполне достоин

того, чтобы позвучать сегодня, а концерты, концертно и рондо Гуммеля и Риса сопоставимы с поздним Моцартом или даже ранним Бетховеном. Я вынужден ограничиваться лишь упоминанием этих мастеров, но те, кто не поленится их послушать, уверен, со мной согласятся.

Не могу не сказать особо о русских композиторах первого поколения—Д. Бортнянском, М. Березовском, Е. Фомине, И. Хандошкине, В. Пашкевиче... Их в репертуаре как бы и нет, только видимость. А ведь некоторые из них учились в Италии, были там академиками, их оперы там ставились! Неужели для нас они имеют только историческую ценность? Между тем, Камерная симфония Бортнянского создана в 1790 году,—издана у нас... в 1953 и не звучит нигде! От какого наследия мы отказываемся?

Бетховен, Вебер, Шуберт—вот три гения, творивших на переломе эпох. Начав как продолжатели классицизма, все трое к концу жизни, на мой взгляд, были уже во многом романтиками, с присущим этому течению полётом фантазии, индивидуализмом, свободой обращения с материалом. При этом они отнюдь не порывали с наследием своих предшественников. Так почему же не звучат с концертных эстрад концерты Шуберта и Вебера, почему забыты десятки их замечательных сочинений? То же самое можно сказать и в отношении их современников и последователей. Стоит услышать очаровательные фортепианные концерты Мошелеса (особенно 3-й и 6-й), соединившие моцартовскую прозрачность с мендельсоновской элегантностью. Однажды я дал послушать Третий концерт вполне образованному музыканту; он сделал кривую улыбку и заметил: «Это же копия Мендельсона». А то, что автор был учителем Мендельсона, не вспомнил. Послушайте концерты, сонаты, фантазии и камерные ансамбли Тальберга и Литольфа, Фолькмана и Калькбренера, наконец, рано умершего Гётца, которому Бернард Шоу предсказывал стать наследником Бетховена. Большинству не только слушателей, но и музыкантов эти имена, как и упомянутые ранее, не знакомы. А там есть, на что обратить внимание... И как не вспомнить тут добрым словом немецко-русского композитора Адольфа Львовича Гензельта, одного из основоположников русской пианистической школы! Среди его сочинений—замечательный фортепианный концерт и множество прекрасных миниатюр.

Да, эпоха романтизма—одна из самых богатых в истории фортепианной, да и вообще всякой музыки, которая простирается, по сути, вплоть до начала XX века. Музыка окончатель-

но переселяется из салонов в концертные залы, сердцами завладевают блистательные виртуозы, среди которых впервые и русский гений — Антон Рубинштейн. В каждой почти стране Европы заявляют о себе свои, национальные музыкальные таланты, имена которых становятся известны миру. И все они сочиняли фортепианную музыку — иногда блистательную, несущую новые идеи, иногда чисто салонную, рассчитанную на спрос публики, реже глубокою.

Среди гениев второй половины XIX и начала XX веков широкая публика, да и большинство музыкантов назовут, разумеется, Шумана, Шопена, Мендельсона, Брамса, Листа, Сен-Санса, Дебюсси и Равеля, ещё десяток-полтора имен. Разумеется, Сибелиуса, только вот фортепианные сочинения его вообще никто не слышал — а их ведь более сотни!

Общее мнение, отразившееся и в консерваторских, и даже в школьных программах, сводится к тому, что в середине XIX века, т.е. в пору расцвета романтизма, было множество блестящих виртуозов, не способных, однако, сочинять большую музыку. Глубочайшее заблуждение! Нет, это была среда, из которой выходили не только гении, но и авторы замечательных произведений, а отнюдь не бездарные копиисты. Возникали они в каждой почти стране Европы. И все они оставили нам прекрасную музыку для фортепиано. Назову лишь самых достойных: Алана Петтерсона и Вильгельма Стенхаммара (Швеция), Нильса Гаде и Карла Нильсена (Дания), Макса Бруха, Карла Рейнеке, Макса Регера (Германия), Габриэля Форе и Сезара Франка (Франция), Хоакина Родриго и Энрике Гранадоса (Испания), Эрнста фон Донаньи (Венгрия), Александра фон Цемлинского (Австрия), Эдварда Элгара и Джорджа Онслоу (Великобритания). Этого «английского Бетховена», как, несколько преувеличивая, нарекали его критики, Берлиоз считал выдающимся талантом: *«Со времени смерти Бетховена он — один из тех, кто держит в руках скипетр инструментальной музыки»*. А что касается Иохима Раффа, то при жизни он соперничал в популярности с самим Брамсом, но как только его не стало, о нём сразу забыли... Опять загадка.

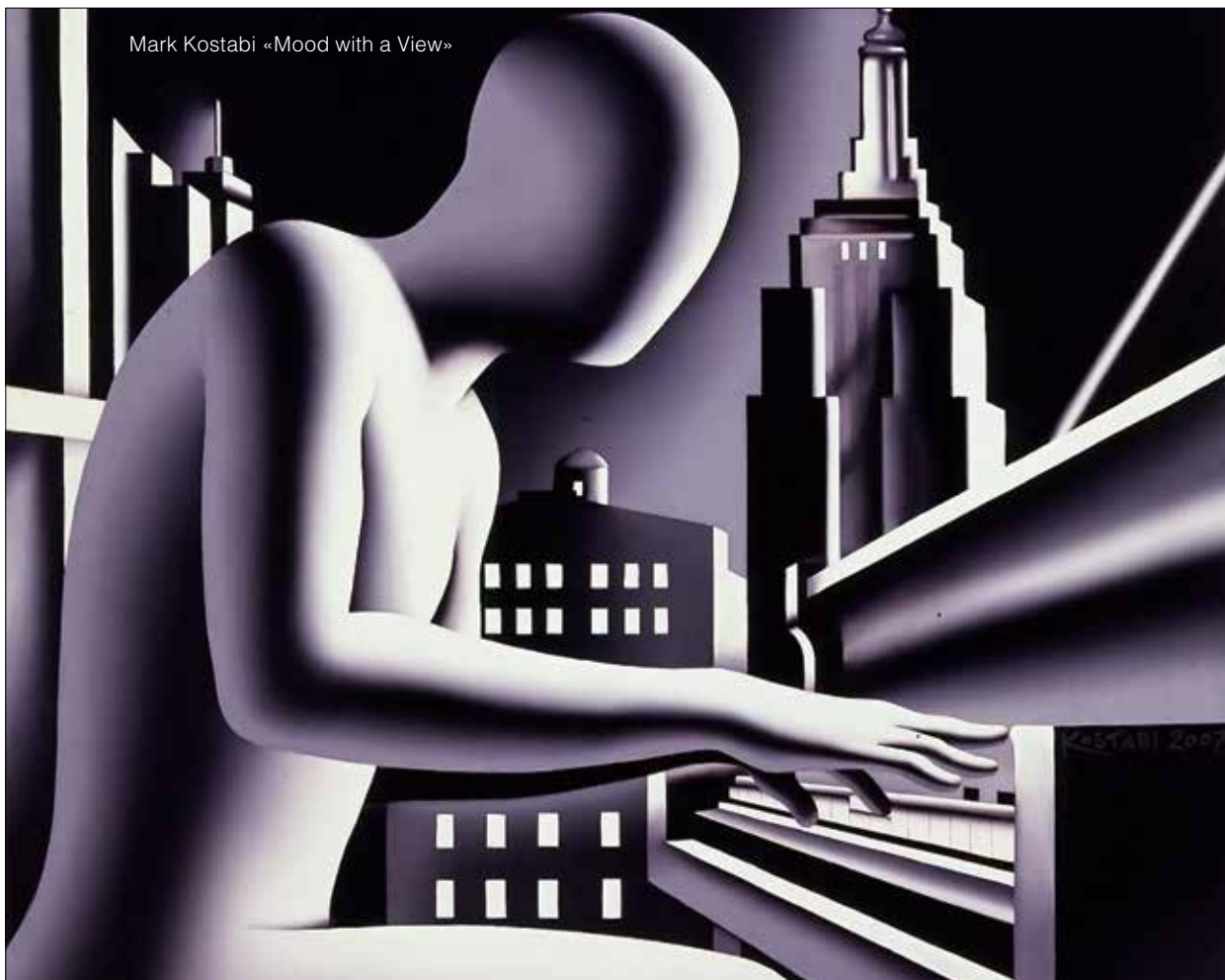
На этом фоне особенно весомое место занимает Россия, её музыканты. Пожалуй, именно в этот период — конца XIX — начала XX веков — русские композиторы мощно заявляют о себе, русская музыка встаёт в один ряд со странами центральной Европы по значительности и многообразию творчества, и в частности — фортепианного. Характерно, что имена наших музыкан-

тов можно найти уже в вышедшем в 1908 году и самом солидном на то время немецком справочнике фортепианной литературы. Примечательно также, что в этом справочнике находится место как для тех русских музыкантов, кто позднее завоевывают мировую славу, так и менее знаменитых.

Автор-составитель его Адольф Просниц констатирует: *«Наибольшим интересом пользуются русские. Эти «молодые русские», как они сами себя называют, обладают большой суммой музыкальных талантов и творческой энергии. Их музыкальные творцы — прежде всего симфонисты и оперные композиторы. Из симфонических сочинений до нас пока доходят лишь немногие, а из русских национальных опер — почти ничего. Мы восхищаемся Чайковским, очень высоко ставим Глазунова, «Шехеразада» Римского-Корсакова и «Камеринская» Глинки входят в постоянный репертуар немецких оркестров. Мы слушали струнные квартеты Бородина, Танеева, Кюи, Глиэра и других, смогли их полюбить и оценить. Русская фортепианная музыка преимущественно относится к западноевропейской традиции. Национальный характер, столь сильно ощутимый в симфониях и романсах, здесь выражен менее ярко»*.

Просниц даёт краткие характеристики основным (на тот момент) сочинениям для фортепиано Балакирева, Кюи, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Ипполитова-Иванова, незадолго до этого умершего Аренского, подробно останавливается на музыке Скрябина и Рахманинова, ещё только начинающего свой творческий путь. Но и этого мало — он также характеризует творчество Н. Щербачева, Г. Карганова, С. Ляпунова, Н. Аmani, Ф. Блюменфельда, Н. Ребикова, В. Сапельникова, К. Давыдова, Е. Аленева, А. Алфераки, Г. Колюса... Заметим, это написано в самом начале XX века! Право же символично: если в самом конце XVIII века наши композиторы ехали учиться в Италию, то спустя столетие итальянские композиторы приезжали уже в Россию. Так один из самых ярких впоследствии симфонистов Италии Отторино Респиги много месяцев жил и работал в Петербурге, чтобы иметь возможность учиться у Римского-Корсакова.

Увы, как мало имён из перечисленных тогда знакомы сегодня нашим любителям музыки вообще, и особенно фортепианной! Спросите рядовых посетителей концертов, скольких русских композиторов они знают и чьи сочинения слышали? Ответ, скорее всего, будет неутешительным. Кто сегодня знает Танеева, Аренского, Антона Рубинштейна, Калининкова? Не играют — публика



не придет. А ведь я застал времена, когда и самые известные пианисты, в том числе С. Рихтер, Э. Гилельс, мой отец Г. Гинзбург, не гнушались играть и записывать фортепианные концерты Римского-Корсакова, Глазунова, Аренского... А вот некоторые блоггеры в Европе знают их лучше, чем наша публика. Один из них пошёл ещё дальше. В ходе обсуждения проблемы забытой музыки некто Балапоэль оставил такой пост: «Одним из последних моих открытий стало Фортепианное трио Гольденвейзера ми минор. Я чувствую, что мне хочется слушать его снова и снова — и это чувство не уходит. Просто оно как бы совершенно — каждая нота там, где ей надлежит быть». И это написано сейчас, когда А.Б. Гольденвейзера у нас помнят как пианиста и педагога, но о его творчестве понятия не имеют.

Впрочем, о чём тут говорить, если даже наших великих классиков, кроме Чайковского и Рахманинова, почти не исполняют! Если в 2015 году незаметно прошли две памятные даты: 100-летие со дня кончины Танеева и 150-летие со дня рождения Глазунова — двух классиков, которыми бы гордилась любая страна!

Вы слышали что-нибудь Римского-Корсакова, кроме «Шехеразады»? А Танеева, второго после Чайковского симфониста той поры? А часто ли звучат фортепианный концерт Аренского, симфонии Калинникова, шедевры Бородина (даже «Богатырская»), Балакирева, Глиэра — где его симфонии?! Только балетная музыка, да Концерт для голоса. И главное, что каждая редкая встреча с их музыкой лишь подтверждает несправедливость такого положения. В августе этого года мне довелось слышать во французском городе Анси Квинтет Танеева в исполнении наших музыкантов во главе с неожиданно камерным, тонким и выразительным Денисом Мацуевым. Какая же это волшебная музыка, и с каким восторгом принимали её слушатели! «Его сочинения должен играть каждый большой оркестр несколько раз каждый год. Вместо этого только половина из его симфоний до сих пор записана», — писал пару лет назад один из критиков.

На этом беглом обзоре я хотел бы остановиться. XX век сломал преемственность эпох и в жизни и в музыке. После великих катаклизмов началось новое время, и созданное с тех пор мы,

по сути, и сегодня называем или считаем современной музыкой. Конечно, и в это столетие появились фигуры, навсегда занявшие место на пьедестале мировой культуры. Среди них наши соотечественники И. Стравинский, А. и Н. Черепнины, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, из более поздних Р. Щедрин, А. Шнитке, Б. Тищенко, В. Гаврилин, С. Губайдулина, Г. Уствольская, Л. Ауэрбах... Тут ещё возможны всяческие неожиданности. К их числу относится, в частности, и сенсационный успех Третьей симфонии Н. Корндорфа, исполненной в начале сезона сводным консерваторским оркестром под управлением А. Лазарева. Сейчас рановато судить о том, чья музыка будет по праву жить вечно, а чья достойна забвения, сейчас надо лишь, чтобы она звучала. Но именно это — под вопросом.

В мире регулярно публикуются рейтинги известных современных авторов, составленные то по опросам публики, то по данным издательств. Назову хотя бы таких, как Дж. Адамс, Стив Райх, Филип Глас, Джон Корильяно, Карл Дженкинс, Генрих Миколай Гурецкий, Магнус Линдберг, Аулис Сааринен, Карл-Амадеус Хартман (*Concerto funebre* которого вдохновенно исполнил в минувшем сезоне Владимир Спиваков) и немало других. Большинство этих имён нашему слушателю не знакомы, их сочинений почти никто не слышал. Ещё один характерный пример инертности исполнителей — творчество Эриха Корнгольда. Его заново открыли сравнительно недавно, т. к. эмигрировав из фашистской Германии, он долго писал в Америке киномузыку, а серьёзные вещи — в стол. Недавно скрипачи обратили внимание на его Скрипичный концерт — образец позднеромантического экспрессионизма. Сегодня концерт играют многие, но при этом исполнители не обращают внимания на его другие сочинения, в том числе и на леворучный фортепианный концерт. Как это объяснить?...

Хватит. Зачем продолжать, если не то что иностранцев, но и своих замечательных соотечественников мы уже подзабыли. Но всё же хотелось бы отметить одну тенденцию в музыкальном, и особенно фортепианном творчестве эпохи постмодернизма, которая говорит о многом. Я имею в виду сознательный отход многих талантливейших творцов XX века от сложнейших, во многом умозрительных схем, и обращение к новой простоте, подчас к минимализму. Это характерно для таких музыкантов, как Ханс-Вернер Хенце, Вольфганг Рим, Лодовико Эйнауди, Генрих Гурецкий, Эллиотт Картер, Кшиштоф Пендерецкий и многих других.

Конечно, у небольшого круга ценителей настоящего искусства ощущение и понимание истинных ценностей сохраняется. Но их, по сравнению с т.н. массовой аудиторией — пожалуй, не больше в процентном отношении, чем было в узком аристократическом кругу XVII века. Впрочем, как любил говорить мой друг Иосиф Бродский, настоящее искусство не может быть достоянием масс.

Да, большое искусство музыки не слишком прибыльно. Вопрос стоит так: выживет ли оно перед лицом грозящих испытаний? И этот вопрос остается открытым. Пока что коммерция берет верх. Это печально. Некоторые исследователи предрекают, что музыкальная жизнь приобретет новые формы, переместится из концертных залов в интернет и там обретёт новое дыхание.

Отчасти это уже происходит: те имена, которые я здесь упоминаю, обретают жизнь на компакт-дисках, благодаря только одной замечательной фирме «Naxos» и её филиалам, благодаря самоотверженности и таланту ее основателя Клауса Хеймана. Попробуйте познакомиться с каталогами этой фирмы. Там можно найти всё на свете — от камерных сочинений Россини до диска, посвящённого поэзии и музыке Михаила Кузмина! Поистине уникальные издания. Может быть, вообще, недалеко то время, когда YouTube заменит концерты, станет тем самым музеем звуков... Может быть, музыке — в большей или меньшей степени — предстоит жить не в концертных залах, а в Интернете. Не есть ли это начало новой эры восприятия?

Речь идёт о будущем великой музыкальной традиции, о том, что зовётся ныне совершенно неподходящим термином «академическая музыка». Такое название придумали советские чиновники, не понимая, что это синоним слова «академичная». А что может быть менее подходящим для любого искусства, чем обозвать его термином, который предполагает застой и неподвижность? Академическая музыка, академический театр, академическая живопись, кино, наконец! Только один человек нашёл в себе мужество отказаться от этой ахинеи — Олег Табаков. А вот судьбы настоящей Высокой музыки нас волнуют. Во всяком случае, сложившаяся ситуация ставит перед нами ряд серьёзных вопросов. Так или иначе, их придется решать, чтобы ход жизни не решил их сам — и не в пользу музыки, равно как и её почитателей. Что ж, если это увидят наши потомки, то мне их искренне жаль: они никогда не испытают несравненное волнение от встречи с живыми артистами, с их высоким искусством... ■

**Лев ГИНЗБУРГ**



# Полина ОСЕТИНСКАЯ: «ИСКУССТВО – ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДЫ!»

— Полина, расскажите о Вашей новой сольной программе «Посвящение», которую Вы осенью 2015 представили в Перми и Санкт-Петербурге, но которую мы не имели возможности услышать в Москве.

— Я придумала эту программу по довольно грустному поводу: в январе 2015 года ушла из жизни профессор Московской консерватории Вера Васильевна Горностаева, у которой я училась и девочкой, и уже взрослым человеком; буквально через несколько месяцев ушла Марина Вениаминовна Вольф, которая меня воспитала и сделала из меня музыканта, заново научив меня играть на рояле. Так, потеряв своих самых дорогих учителей в один год, я решила сделать программу, которая бы соединила в себе влияние и одной, и другой на меня: выбрала произведения, которые когда-то с ними проходила. В первом отделении звучали вещи, которые мы учили с Марией Вениаминовной. Это были первые произведения, а первые — всегда самые трудные, по ним она учила меня абсолютным азам пианизма: фа-мажорная соната Моцарта и Второе скерцо Шопена, которые я никогда с тех пор не играла, потому что они ассоциировались у меня с тяжёлым трудом. Казалось бы, соната Моцарта — простая музыка, которая должна литься непринуждённо и легко, но я помню, какой это был ежедневный многочасовой каторжный труд: я падала под рояль от усталости, Мария Вениаминовна меня поднимала, и мы работали. Эти произведения, которые сейчас кажутся такими податливыми в работе, тогда были совершенно недостижимы.

— Сколько Вы учились у Марины Вениаминовны в общей сложности?

— Не могу сказать, что я переставала когда-либо у неё учиться, потому что вплоть до её смерти я приезжала к ней и играла свои программы. Она слушала меня, высказывала свои соображения. Санкт-Петербургскую консерваторию в её классе я закончила в 1998 году, период с 1989 по 1998 год стал основным этапом моего профессионального формирования,

и всем, чему я научилась за это время, я обязана ей. После я училась в аспирантуре Московской консерватории у Веры Васильевны Горностаевой. Мы с ней занимались гораздо меньше, но влияние её на меня было, безусловно, тоже велико, хоть и не столь всеохватно, как у Марины Вениаминовны. Во втором отделении программы «Посвящение» звучали экспромты ор. 142 Шуберта (фа-минорный экспромт Вера Васильевна очень любила, много им занималась). Заканчивался концерт «Смертью Изольды» Вагнера–Листа.

— В одном интервью Вы сказали, что Марина Вольф дала Вам жизнь и вернула профессию. Известны яркие примеры путей вундеркиндов в искусстве, но Ваш случай не имеет прецедентов. Поправьте меня, если я не права: Вы приехали в Петербург учиться, заново постигать азы пианизма, уже имея внушительный концертный опыт и репертуар. По сути, Вы переучивались и учились осознанно подходить к тому, чем уже владели на практике.

— Да, это так, и я подробно описала этот период в своей книге «Прощай, грусть». Если говорить о чисто технических моментах, то Марина Вениаминовна заново открыла для меня такие вещи, как пальцевая координация, при том, что с этим у меня, как казалось многим, всё было прекрасно. Она поставила меня перед фактом, что одновременно нужно следить за координацией, за педализацией, за состоянием тела, за гармоническими изменениями в мелодии. Потом к этому добавлялись уже смысловые, художественные задачи. Если раньше я была настроена на другие цели, — в основном глобальные, которые передо мной ставил мой отец, то здесь расширившийся спектр задач вдруг оказался для меня непосильно сложным: одновременно следить за голосоведением, педалью, за тем чтобы соблюдались штрихи именно такие, какие написаны в тексте. Абсолютно техническая, ремесленная работа, не научившись делать которую, дальше идти нет смысла.

— *Перед Вами ставилась задача на расширение поля внимания?*

— Да, это целый комплекс, который пианист должен выполнять одновременно, из чего в итоге и складывается наша профессия: это всё, что касается технологического аппарата в действии. Должны быть безупречная педализация и безупречное голосоведение, выстроенная форма и смысл, огромное динамическое, звуковое, пальцевое разнообразие и туше. Всё это входит в комплекс технологических задач музыканта, не владея которым, не сможешь выполнить задачи более сложного порядка, не говоря уже об интеллектуальных, духовных задачах, которые мы ставим в музыке. Марина Вениаминовна всегда говорила: наше дело — чистое ремесло, и тот, кто не владеет ремеслом, не сможет выразить ничего.

— *Можно ли сказать, что Марина Вольф дала Вам школу в классическом понимании этого слова?*

— Безусловно, это школа, причём школа самая лучшая. Марина Вениаминовна была ученицей Веры Харитоновны Разумовской, первой ученицы Нейгауза, которая поехала за ним из Киева в Москву, закончила в его классе консерваторию и затем переехала в Петербург. Марина Вениаминовна сама брала у него уроки, когда Нейгауз приезжал в Петербург: с ним она прошла Первую балладу Шопена, наряду с другими вещами, и после показывалась ему на протяжении нескольких лет. Но в Москву она не поехала, у неё была сложная биография... Так что это одна из лучших школ, которую только можно пожелать.

— *Традиции этой же школы Вы продолжили у Веры Васильевны Горностаевой в Москве...*

— Да. Вера Харитоновна Разумовская очень углубила то, что получила от Нейгауза, и создала свой педагогический метод, написала свою книгу: у неё были замечательные педагогические находки, которых не было у Нейгауза, масса мелких и очень точных приёмов в фортепианной игре, которые помогают чисто технологически решать исполнительские задачи. И Вера Васильевна, безусловно, тоже создала свою школу, свою манеру преподавания.

— *Приведите пример.*

— Марина Вениаминовна научила меня важнейшему качеству — интонации, которому практически не учат в фортепианном деле;

струнников учат, пианистов — нет, хотя пианистам интонировать пальцами нужно ничуть не меньше, чем струнникам.

— *Как бы Вы описали процесс интонирования с технологической точки зрения?*

— Услышать внутренним слухом, провести линию, определить особую глубину нажатия клавиши. Например, в фуге Баха можно механистично чётко прикасаться к инструменту, а можно «пропеть» каждый звук, представить себе, как ты играешь это на скрипке, представить, что ты находишь эту ноту каждый раз кончиком пальца. Я сразу «подседаю», говоря современным языком, на этот приём и сейчас даже не представляю, как можно что-то играть, не интонируя. Я подхожу к каждому звуку с внутренним ощущением того, что каждый раз заново нахожу его, заново прикасаюсь к телу звука. Мы очень много работали над Шуманом с Мариной Вениаминовной. Шуман был тогда моим любимым композитором: мы проходили его сонаты, циклы. Помню, у меня не получалось достичь особого, шумановского звука, и она сказала: а вот Вера Харитоновна говорила, что в этом месте нужно «повесить звук на гвоздик». Или у меня, например, в «Пёстрых листках» никогда не получались скачки в левой руке. И она говорила: для того, чтобы сыграть эти скачки, ты их должна сначала увидеть, представить, что ты их сыграла, и только после этого играть. На самом деле, об этом никто не задумывается. Координация наших движений — это, в первую очередь, работа мозга. Ошибка на клавиатуре происходит не потому, что пальцы что-то не смогли, а потому, что мозг дал неправильную команду.

Знаете, в среде хороших профессиональных тренеров в бильярде есть такое понятие — «кучно кладёшь». Кучно класть шар — это значит очень точно попадать в лузу, когда процент вероятности промаха составляет 0,01 процента. То же самое в музыке. Когда мы правильно прицеливаемся, в том числе мысленно, зрительно, и координируем движение наших рук, то уже в момент удара понятно, попадёшь в цель или нет, потому что малейшая деконцентрация этого комплексного ментального усилия, объединяющего и мозг, и зрительное представление, и ощущение руки, даст промашку. Такую же команду мы даём, когда исполняем скачки или октавы. Если у нас есть в голове прицельно точное ощущение того, куда мы попадаем и каким звуком это играем, то на рояле это гораздо проще сделать. Основную работу надо сначала сделать в голове, а не пальцами, поэтому я про-





тив многочасовой пальцевой зубрёжки, в моём случае это никогда не давало эффекта. Да, многие музыканты «высжидают» свои часы, но это крайне неэргономичное расходование человеческих ресурсов. Основная работа должна проводиться сначала внутренним слухом в голове. Нет работы в голове — не получится в руках. Я не говорю о том, чтобы отменить вообще пальцевую работу. Безусловно, на каком-то этапе она очень важна. Изначально, когда у ребёнка вырабатывается постановка руки, когда в консерватории студенты часами зубрят новые программы, происходит наработка аппарата. После уже не нужно такое количество часов за роялем, время тратится на другое: на разбор текста, на прохождение новых произведений. В этом году в Риге я имела счастье два дня общаться с Бруно Монсенжоном, и он напомнил мне довольно известный факт: Гленн Гульд никогда не занимался, он только играл или записывался. Вся работа он делал, сидя в кресле с нотами, глазами и мозгом.

— *Вопрос эффективности использования времени для концертирующего пианиста особенно актуален.*

— Конечно. Интенсивность работы студента — одна: студенты играют два зачёта, два экзамена, по полгода готовят одну програм-

му. Для концертирующего пианиста такой режим работы невозможен. Поэтому мы работаем в самолёте, в поезде. Я, например, всегда беру с собой ноты и наушники. Я записываю всё, что играю, и это очень важная часть моей работы. У меня всегда с собой диктофон, который лежит на сцене, я просто записываю, прихожу домой и сажусь работать над ошибками. Очень часто у музыкантов внешний слух не коррелирует с внутренним. Нам кажется, что мы сыграли так, потом ставим запись, и уши отваливаются от ужаса, который ты слышишь (*смеётся*). Мне, например, работа с собственными записями помогает лучше всего. Диктофон, таким образом, стал моим учителем. Я имею представление у себя в голове, как должно звучать то или иное произведение, и добиваюсь этого при помощи самоконтроля. Или не добиваюсь.

— *Расскажите, как у Вас проходит работа над произведением?*

— У меня нет теории на этот счёт. Я открываю ноты и начинаю разбирать, читаю с листа...

— *Слушаете записи других исполнителей?*

— Никогда не слушаю записи на предмет копирования, наоборот, всегда этого избегаю. Слушаю записи либо на начальном этапе для



того, чтобы оценить музыку в целом и на предмет сверки редакций.

— **Вы быстро учите новый текст?**

— Если речь об известных произведениях, я очень быстро читаю с листа. Если это не экстрасложный текст, например, не нововенцы, не Шёнберг, не концерт Бартока, а обычная классическая партитура, например, соната Шуберта, Моцарта, квартет Брамса, трио Бетховена и прочее, то мне достаточно двух-трёх дней, чтобы вникнуть в произведение. Я говорю о камерной музыке, потому что она идёт отдельным потоком в концертной жизни, а сольную программу я учу дольше. К слову сказать, я сейчас очень много играю по нотам, потому что для тех объёмов музыки, которые я играю, учить наизусть — просто нецелесообразная трата времени и нервных сил.

— **Сейчас явно намечена тенденция, когда известные пианисты на сольных концертах ставят на пюпитр ноты.**

— Я не вижу в этом ничего страшного. Играя по нотам, можно гарантировать, что исполняешь всё то, что указано автором, а не добавляешь туда кучу «отсебятины». Запомнить всё — это долгий процесс. Для того, чтобы по-настоящему сделать сольную программу во всех деталях, чтобы запомнить каждый нюанс, надо прожить это, надо вобрать в себя текст, при этом имея колоссальный контроль, который не

позволит отступать от выученного. А это очень серьёзная работа: она требует абсолютного погружения в конкретное произведение, и в этом случае минимум несколько месяцев на программу. Моё расписание, например, в сентябре было построено так: 7-го — одна камерная программа, 18-го — совершенно другая сольная и камерная, 20-го — ещё одна, 29-го — сольный концерт в Санкт-Петербургской филармонии, посвященный юбилеям Баха и Скарлатти. 3 октября — ещё одна камерная программа, 9 октября — концерт Сен-Санса в БЗК, а 13-го — концерт Рахманинова. И я спокойно поставила ноты на сольной программе и концентрировалась на тех музыкальных задачах, которые определила: выстроить концепцию, сделать убедительным каждый фрагмент программы, выдержать общую идею. Семь сонат Скарлатти в первом отделении и в объединении итальянского композитора с Бахом — «Итальянский концерт» и Хоральные прелюдии во втором.

Тратить много времени только на то, чтобы выучить текст наизусть, — это, мне кажется, вообще недостойная задача для того дела, которым мы занимаемся. Это не спорт, это не достижения, сыграть что-то наизусть не должно быть самоцелью. Сегодня уже в Гевандхаусе пианисты позволяют себе ставить ноты, исполняя концерты с оркестром, и я не вижу в этом ничего странного. Играя по нотам, мы можем исполнить примерно в 10–15 раз больше музыки за нашу жизнь!

— *Вы занимаетесь мысленно, без рояля?*

— У меня в голове часами, днями могут звучать какие-то фрагменты, которые, допустим, у меня не получаются. И да, тогда я над ними мысленно работаю постоянно. Это поразительное свойство нашего мозга: ставишь задачу, и она решается, помимо твоей воли. Музыка звучит внутри, крутится, крутится, и в какой-то момент — щёлк — и всё получается. Мысленная работа происходит тогда, когда я уже разобрала текст (кстати, не очень люблю разбор как таковой, особенно когда много нот и знаков, как в Прокофьеве или Рахманинове), когда уже вникла во все текстовые детали, — только тогда начинается самый кайф. Когда тебе не мешает необходимость уточнять тот или иной знак, какой это диез или бемоль, ты начинаешь в музыке жить, тогда происходит процесс проникновения, диффузии музыкального текста и твоего участия в нём.

— *Как происходит процесс мысленного представления при мысленной игре? Гинзбург мыслил трудные технические задачи (например, какой-нибудь трудный пассаж) как интеллектуальные, а Софроницкий представлял движения своих рук на клавиатуре рояля...*

— Задачу нужно видеть целиком. Мне очень важно мысленно представить себе фрагмент в целом и мысленно сыграть его так, чтобы он получился. В основе этого процесса у меня лежит принцип интонации, принцип целостного видения. Говоря о каком-нибудь сложном пассаже, важно представить не каждую ноту в отдельности, а в целом «увидеть», откуда он идёт, через что проходит. Такое предварительное видение и слышание и даёт точность, которая у меня ассоциируется с моментом удара в бильярде.

— *Важно ли при этом видеть клавиатуру?*

— Нет! Мне вообще не нужно видеть клавиатуру: я могу весь концерт сыграть, закрыв глаза или в темноте. Однажды со мной произошел такой случай: в Америке на гастролях отключили свет на концерте. Я играла все прелюдии Шопена и прямо перед началом 16-й Прелюдии, которую все страшно боятся, в зале погас свет. Я не остановилась и даже бровью не повела — сыграла всю программу, и мне устроили необычайные овации. Не свет, не зрение — важно осязание, умение видеть клавиатуру внутренним глазом, именно в этом направлении мы и должны совершенствовать свой пианистический аппарат.

— *Произведения становятся прочно выученным, когда Вы можете сыграть его в уме от начала до конца?*

— Произведение невозможно сыграть от начала до конца в уме, к сожалению, пока ты его несколько раз не сыграешь публично. У меня степень готовности программы определяется количеством обыгрываний. Другое дело, если программу я буду готовить год, а у меня очень давно не было года для такой подготовки: в лучшем случае, это три месяца, в худшем — один на обыгрывание сольной программы. Поэтому умение увидеть вещь от начала до конца ко мне далеко не всегда приходит до первого обыгрывания, зато когда я её уже сыграла где-то, в голове происходит то, что называется моим любимым термином: «дозревание в лёжке». Такое дозревание продолжается несколько месяцев и потом даёт невероятную свободу. Когда возвращаешься к этой программе, выясняется, что всё совсем по-другому: легче, приятнее, интереснее, свободнее. Хотя и в первом исполнении, при условии хорошей подготовки, бывает особый нерв, драйв, которые потом уже не повторить. И всё же я люблю степень спокойствия, свободы и уверенности, которые ко мне приходят после восьмого-десятого исполнения программы, когда я уже могу получить абсолютное удовольствие, которое несопоставимо с первым исполнением.

— *Получается, произведение дозревает на сцене?*

— Наверное, какие-то вещи на сцене приходят независимо от тебя. Мы же не роботы, которые вышли и сыграли всё, как запланировали. Мы вышли на сцену, и в этот момент со всеми нами происходит что-то, к чему мы не имеем никакого отношения: ни исполнитель, ни слушатели. Мы становимся проводниками. По крайней мере, истинные музыканты некоторым образом становятся медиумами. Потому что всё хорошее, что проходит через музыканта на сцене, далеко не всегда — его собственная заслуга или результат его многочасовых сидений за роялем и внутренних стремлений. Это ещё и некая божественная энергия, которая тебе даётся как проводнику или не даётся. Хорошо себя вёл — даётся, плохо (баловался, ел мороженое, промочил ноги) — вот тебе, не даётся!

— *Полина, как опытный и зрелый артист Вы создаёте на сцене образ царственной уверенности, и я была очень удивлена, прочитав*



*где-то, что Вы всегда волнуетесь перед концертом.*

— Я волнуюсь и, более того, работаю над этим постоянно. Волнуются все, за исключением, пожалуй, Дениса Мацуева. Я его спрашивала: почему ты не волнуешься? Он говорит: да просто потому, что мне в кайф, просто выхожу и кайфую. Крайнев, я знаю, тоже не волновался. Но это единицы, редкие исключения. Все мои друзья, коллеги (не буду называть имён, но это очень известные пианисты) волнуются. Один очень известный пианист получил микроинсульт несколько месяцев назад от страха забыть текст. Другой мега-известный пианист говорил, что он делает на сцене 20 процентов из 100 задуманных, потому что 80 процентов «съедает» волнение. Это тема, которая меня в последнее время очень сильно занимает, потому что в наше время все стремятся к какой-то оптимизации. Я хочу минимизировать эти риски, я хочу понять механизм, алгоритм нервного стресса, который артист испытывает на сцене. Бывает, такое волнение что-то в нас раскрывает, что-то даёт, а бывает, что оно просто забирает всё: парализует волю и сковывает аппарат. В этом случае очень важны специальные упражнения, которыми, например, я сейчас занимаюсь. В данный момент я работаю и с психологом, который помогает мне решать эти вопросы

с психологической точки зрения, выполняю дыхательные практики и, безусловно, соматические упражнения.

— *В чём суть таких упражнений?*

— Суть в том, что ты учишься работать со своим телом: например, определять, где именно в теле у тебя сидит страх, а где волнение, учишься понимать, как взаимодействует твоё тело с твоим мозгом. Это очень важно. Этому не учат в консерватории, при том, что корреляция со своим телом очень важна для любого музыканта. Умение слышать своё тело, умение давать ему то, что ему необходимо, умение его расслаблять и умение следить за своим аппаратом с точки зрения профессиональной безопасности — архиважно. У пианистов должна быть техника профессиональной безопасности. Должна быть! Но о такой никто не знает, и никто этим не занимается. И я намерена заняться этим очень серьёзно.

Я планирую в ближайшем будущем открыть свою мини-школу, которая будет заниматься профессиональной реабилитацией музыкантов с психофизиологическими проблемами в игровом аппарате: это «переигранные руки», боли в руках, мышечные боли, зажатости всего организма, в том числе психологические. Решать подобные проблемы нужно комплексно.

Так, например, переигранные руки почти всегда являются результатом неправильной работы аппарата, но также очень часто эта проблема возникает в результате мышечного стресса и психологического зажима. Сейчас я занимаюсь этим очень плотно и хочу разрабатывать это направление в нашей стране.

— *Низкий Вам поклон за это. Это действительно крайне важная тема, о которой так мало говорят профессионалы. На Западе есть разработки, например, в Королевской школе музыки в Лондоне проводят курсы техники Александра для музыкантов, в Германии — техника Фельденкрайза...*

— Я занимаюсь сейчас с терапевтом именно по методу Фельденкрайза.

— *Вы нашли такого специалиста в Москве?*

— Да, это единственный специалист в Москве, и он будет работать в нашем центре. На сегодня существует огромная проблема с врачами, способными правильно диагностировать проблемы рук музыканта. Чтобы получить такого специалиста в России, нужно найти человека, который смог бы полностью посвятить себя этому делу, и, например, послать его на стажировку в Германию, где есть центр профессиональных заболеваний музыкантов, отправить его на стажировку в Лондон к знаменитому врачу, автору книги «Руки музыканта» Яну Уинспуру. У меня есть психологические терапевты, остеопаты, музыкальные психологи, но нет реальных врачей, которые сумели бы правильно поставить диагноз. Проблема бывает разной локализации, а причина её совершенно в другом месте, потому что в теле всё взаимосвязано, и лечить следствие без причины бессмысленно. Пока я думаю, как организовывать этот процесс: как стационарное место или как мобильный мини-центр по повышению квалификации в форме курсов-интенсива.

— *На каком уровне развития сейчас находится идея центра: концепция или предпринимаются реальные шаги?*

— Я уже нашла идеологического партнёра — это музыкальный психолог Александра Фёдорова, которая изучает этот вопрос уже 20 лет, и у неё к моменту нашей встречи уже была разработана программа реабилитации музыкантов. Также я нашла соматического терапевта, составлен ближайший круг соратников. Идея центра занимает меня уже полтора года, и мы

на пути к его созданию. Сейчас мы ищем финансовых партнеров, потому что это надо делать на самоокупаемости, что поначалу сложно. Но я стараюсь выстраивать свою жизнь так, чтобы ни от кого не зависеть. Важно и провести исследования, чтобы понимать, какой у нас будет «электорат». Мне кажется, что это будет абсолютно востребовано<sup>1</sup>.

— *Можете ли порекомендовать сразу какой-нибудь приём для читателей-студентов, помогающий справиться со сценическим волнением?*

— У волнения есть вегетативные проявления: бьётся сердце, холодеют руки, покрываешься потом. Такие симптомы стресса снимают гомеопатические капли в минимальном разведении — это общие вещи, которые каждый человек может сделать сам. Я, например, пользуюсь каплями Баха. Я начала ими пользоваться в тот момент, когда чуть не умерла перед сольным концертом от сердечного приступа. Это было ужасно смешно! Мне выходить в полный зал играть огромный сольный концерт, звучит третий звонок, а я лежу на полу в артистической и кричу: «Нет!». После этого я запаслась каплями Баха.

Также вегетативные симптомы снимают валерианка, пустырник. А стабилизируют состояние дыхательные упражнения: глубокое медленное дыхание в течение минимум 10 минут, по минуте вдох и по минуте выдох. В стрессе организм не получает кислорода, поэтому нужно насытить мозг кислородом, для этого нужно дышать не поверхностно, не носом, не грудью, а именно животом — это практика, которую я сейчас изучаю с терапевтом по Фельденкрайзу: дышать животом — основа всего, на сцене в том числе.

— *Вопрос о публике. Сейчас намечается тенденция, в частности, среди известных пианистов, говорить о том, что публика должна получать удовольствие от концерта, развлекаться...*

— В Америке только для того и ходят на концерты, чтобы to have fun и nice evening. Мы с Вами встречались на концерте Кисина на Фестивале в Вербье, и те люди в зале, которые заплатили по 200 евро за билет, они, Вы думаете, хотят размышлять о смысле жизни на концерте? Это же так неприятно: приходишь, а тебя грузят какими-то экзистенциальными проблемами, каким-то страданием, поиском... Они хотят, чтобы всё «по касательной» прошло.

<sup>1</sup> Первый семинар «Психология профессионального здоровья музыкантов» прошёл с 14 по 16 декабря в Москве.

— *Тем не менее, то, как Вы строите свои программы, говорит об ином отношении к публике: изысканные программы, интересные полисмысловые проекты, сквозные идеи, жанровые концепции—будь то «Мета Бетховен», «Концерт-энигма», «Италомания»...*

— Можно, я похвалюсь насчет Италомании? У меня вышел диск с музыкой Нино Роты и Десятникова год назад, и вдруг неделю назад я получаю письмо от Франческо Ломбарди, который был 16 лет секретарем Нино Роты: «Дорогая Полина, я нашел на просторах интернета Ваши записи Нино Роты [Сюиту из «Казановы» и 15 прелюдий], и Ваше исполнение самое необыкновенное и трогательное среди всех, что я слышал. Я просто потрясен и готов выслать Вам все ноты Нино Роты, какие Вы только захотите». Я была страшно тронута.

Такой же отзыв я получила один раз от Максима Шостаковича, когда он послушал мою запись Второй сонаты и 24 прелюдий Дмитрия Дмитриевича.

— *Драгоценные отзывы.*

— Да. А что касается программы «Мета Бетховен», ну невозможно же играть одни сонаты Бетховена. Я об этом писала ещё в своей книге: касса работает на Шопена. Здесь мы сталкиваемся с противоречием между музыкантом и руководством концертных залов, которое всегда хочет заработать денег, окупить свои расходы и боится полупустых залов. Самый простой и действенный способ заполнить зал—поставить в программу Шопена или то, что люди знают априори. Гораздо более сложный путь—воспитывать аудиторию на нетрадиционной музыке или на соединении известных хитов с музыкой, которую люди вообще никогда не слышали. Существует огромный пласт музыки, который ничем не отличается от перворазрядной, от первостатейной, которой просто не дают прозвучать. Именно эту музыку я хочу донести до своей аудитории. Поэтому я так ценю свою драгоценную независимость и хочу потратить жизнь на то, что я люблю, что нравится мне. Я не хочу чтобы мне, грубо говоря, директор филармонии говорил: «В следующем концерте ты исполнишь, Полина, Лунную сонату и четыре баллады Шопена, и тогда я тебе дам сольный концерт, например, в Большом зале или Зале Чайковского. Я не могу тебе дать, Полиночка, сольный концерт в Большом зале, потому что я не продам зал, если ты будешь играть пьесы Стравинского, Десятникова, Булеза или там Скрябина». А

я хочу именно это играть. Я хочу, чтобы меня слушала та аудитория, которой это интересно. Поэтому у меня, может быть, не самая обширная аудитория в мире, но, по крайней мере, это те люди, которые мне доверяют. А сколько было интересных случаев! Например, в Курске я играла программу, которая называлась «Люди и маски». Идея состояла в том, чтобы там были произведения, в которых один композитор притворяется кем-то другим или пишет в манере другого: в конце был «Карнавал» Шумана, а до того Сильвестров, Батагов, Пелецис, Щедрин—музыка, которую никто никогда в Курске не слышал. После концерта ко мне подошёл то ли охранник, то ли вахтёр этой филармонии и сказал: «Слушайте, ну почему же такую прекрасную музыку не играют? Это же шедевры!». Люди задаются вопросом, почему они раньше не слышали эту музыку. Так же было и с программами «Италомания», «Танцы, сюиты и серенады» (программы предыдущих лет). Объединяя такие программы условным названием, мы даём людям представление о том, чего ждать, даём импульс к любопытству, которое является двигателем прогресса: если человеку любопытно, он пойдёт на концерт, если тема его «цепляет», он готов потратить некоторое количество усилий, что бы в нее вникнуть. А если ещё на концерте людям рассказываешь о музыке, объясняешь, показываешь направление, в котором идти, то восприятие музыки аудиторией меняется совершенно. С публикой надо говорить, рассказывать, относиться к ней с уважением. Особенно, если это новая музыка—не надо стесняться говорить с аудиторией.

— *Вы много играете современной музыки, дружите со многими композиторами. Как Вы видите картину современной музыки?*

— Я знаю, что современных композиторов огромное количество, они заполнили собой всё. Как и раньше, они подразделяются на авангардистов и умеренных консерваторов, также есть люди, которые не примыкают к каким-то экстремальным лагерям, есть скромные традиционалисты, минималисты. Скажу честно, я далека от радикального авангарда, но я могу как потребитель, безусловно, это слушать, мне это интересно.

— *А из того, что Вы играете?*

— Говоря простым языком, мне нужно, чтобы была мелодия, и мои фавориты—это Десятников и Сильвестров. Все знают, что я люблю это



поставангардное направление: «минимализм с человеческим лицом», «эмансипацию консонанса», как говорит Десятников. Это Пелецис, которого называют «рижским Чайковским», это Сильвестров, который создал абсолютно свой язык, это и очень приятный минимализм Джона Адамса, Стива Райха или Симеона тен Хольта, это мои друзья Антон Батагов, Павел Карманов. При том, что Пашу называли минималистом, на самом деле у него музыка необыкновенно разнообразна и сложна вопреки расхожему мнению о том, что минимализм — это простые бесконечные повторы.

— *Чего бы Вам хотелось от Вашей аудитории?*

— Мне хочется, чтобы аудитория, которая приходит на мои концерты, не боялась нового, чтобы она была открыта, мне хочется, чтобы мы были друзьями. Я не люблю противопоставления артист на сцене — публика в зале. Мне кажется, что мы все в тот момент, когда соединяемся в зале, делаем одно дело. Играть и проводить музыку — это одно, а воспринимать, понимать, подходить к ней как к своего

рода учителю или исповеднику — это уже задача слушателя. Концерт — абсолютно двухсторонний процесс. Музыка может дать очень много, если не всё. Задача слушателя — суметь это взять, этим воспользоваться.

— *Что для Вас музыка — текст, материал, эмоции, энергия?*

— Музыка — это, в первую очередь, переживания, это message, послание, информация, соединённая с переживаниями, которая совершенно бесплатно может взять и перенести Вас в другие миры, и необязательно платить за путешествие в космос, например: можно улететь туда при помощи музыки.

— *Что самое сложное, на Ваш взгляд, в профессии пианиста? А что — самое прекрасное?*

— Самое сложное, думаю, как в любой профессии, это самоконтроль, самоорганизация, привычка к дисциплине. Один день не позанимаешься — заметно мне, два дня не позанимаешься — заметно моим друзьям, три — заметно публике, как говорил Рубинштейн. Самое прекрасное — это, конечно, моменты, когда тебе доверяют, когда на сцене ты обладаешь некой властью, которую ты должен использовать во благо.

— *Я знаю, Вы преподаете в рамках мастер-классов. Что бы Вы пожелали читателям нас студентам?*

— Не надо бояться искать своих путей. Я очень часто на мастер-классах встречаю забытых, задёрганных, испуганных студентов, которые говорят: «А мне сказали так играть». Они играют и ничего не чувствуют. Они испуганы. На мастер-классах я занимаюсь тем, что рассказываю этим несчастным людям, что искусство — это территория свободы! Да, ты имеешь право на свои поиски, на свои ошибки. Да, есть традиции. Да, принято, допустим, так. Но принято потому, что в этом смысл данного композитора, его стилистики, его времени, его характера, его духа. А не потому, что так сказал дядя Петя или замдекана тебе поставит двойку сейчас. Вот это ужасно: зашоренность и запуганность наших учеников. Педагог должен уметь объяснить, почему так, а не по-другому, а не просто выдавать в догматичной форме: «Потому, что я так сказал». ■

**Беседовала  
Светлана ЕЛИНА**



А. Ярошинский,  
Н. Зимин,  
Н. Борисоглобский

## ПЕРВЫЙ ОПЫТ — ПЕРВЫЙ ТРИУМФ

**Д**аже простые изобретения, предложенные непростыми людьми, воспринимаются как яркий знак новизны и осязаемо нового «соответствия веку». Нашему веку, переполненному электронным общением. Мы ведём рассказ о необычном случае реального общения, о необычной акции, случившейся в Челябинске — городе, где есть люди, способные не только услышать и принять чью-то инициативу, но и выступить с собственной. Такие люди трудятся в **Южно-Уральском институте искусств им. П. И. Чайковского**, в котором существует **Центр научно-методической информации и дополнительного профессионального образования** — структура с несколько казённым названием, к сожалению, не передающим атмосферу живой и одухотворённой деятельности Центра. Возглавляет его **Ольга Владимировна Бекиш** (кстати, пианистка). Этой ей принадлежит честь первого контакта с молодыми артистами — звёздами первой величины, недавно взошедшими на небосклоне мирового призна-

ния. Ученица знаменитого Бориса Белицкого в зале имени своего учителя впервые в нашей истории воплотила проект, в котором обычная практика предстала в необычном ракурсе, в новой цветовой гамме, породившей не знаемые ранее оттенки эмоционального отклика.

Инициатива зародилась раньше, чем возник фундамент, на котором и можно было утвердить контур идеи. Жанровая сущность этой идеи сформулирована в двух словах: «Творческая школа». Под «школой» разумели буквально процесс обучения, но не стандартный, а именно творческий, поскольку учителя были мастерами мирового класса с остро индивидуальной окраской мастерства. Но как бы ни была соблазнительна идея, её воплощение требовало организационно-финансовой поддержки. Тут-то на авансцену и выступил **Российский музыкальный союз (РМС)** и его **Ассоциация молодых музыкантов-исполнителей**, возглавляемая Андреем Ярошинским. Его верным помощником и соорганизатором со стороны РМС ста-





ла Марина Броканова — генеральный директор «PianoForum» и организатор программ Ассоциации. В результате возникла беспрецедентная «школа трёх»: пианист **Андрей Ярошинский** — лауреат международных конкурсов и профессор Музыкальной академии в Мадриде, скрипач **Никита Борисоглебский** — лауреат первой премии Международного конкурса им. П. И. Чайковского, саксофонист **Никита Зимин** — победитель Международного конкурса им. А. Сакса, президент Российской ассоциации саксофонистов.

В чём же беспрецедентность и уникальность события, развернувшегося с 3 по 6 ноября? Главная особенность состоит в том, что все уроки наставников абсолютно бесплатны. Такая позиция на сегодняшний день кажется невероятной, ведь время диктует свои правила, однако, по мнению самих музыкантов, их миссия состоит в передаче тех знаний, того опыта, которые они ранее получили от своих великих учителей. Собственно, эта цель и была путеводной для всей артистической триады.

«Открытие Творческой» школы состоялось в Концертном зале им. Белицкого, и проходило оно в форме концерта-презентации, где прозвучала музыка Рахманинова, Сарасате, Сен-Санса в исполнении наставников. Таким образом, мгновенно была создана удивительная творческая атмосфера, которая и задала направление всему проекту. После концерта в зале был установлен микрофон, и каждый из слушате-

лей имел возможность задать вопрос. Это было необыкновенно живое общение. Не обошлось и без курьёзов. Особенно запомнился совсем юный участник «Творческой школы», который пытался выяснить, как же всё-таки избавиться от сценического волнения.

А теперь немного статистики, чтобы представить масштаб акции и её значимость. На «Творческую школу» в Челябинск приехало 120 человек (включая участников, концертмейстеров и педагогов) из различных регионов России. Это Челябинская, Курганская, Оренбургская, Тюменская области, Пермский край, Москва и даже Казахстан. За три дня ведущие «Школы» дали 78 открытых уроков ученикам самых разных возрастов: были и совсем юные учащиеся музыкальной школы, и студенты колледжей, и студенты высших учебных заведений.

120 юных музыкантов прошли через уроки «Творческой школы». Атмосфера этих уроков была совершенно особенной. Уроки проходили в переполненных залах Специальной музыкальной школы, и слушатели ловили каждое слово молодых мастеров. В числе непосредственных участников процесса — 40 юных музыкантов и свыше 80 специалистов — педагогов и концертмейстеров. Мастер-классы проходили на трёх рабочих площадках в Специальной детской школе искусств при Институте. В конце завершающего «Творческую школу» гала-концерта, где выступили лучшие участники-ученики проекта, были вручены специальные свидетель-



ства об участии в «Творческой школе» с подписями именитых наставников и руководителя Института. Официальное резюме, опубликованное в СМИ Челябинска, гласит: «Теперь можно с уверенностью сказать, что впервые не только в Челябинске, но и на всей территории Большого Урала появилась «Творческая школа» европейского уровня и образца, а обучение в ней доступно всем желающим».

Зафиксируем еще одну важнейшую особенность этого события. «Творческая школа» в Челябинске стала первой крупной акцией недавно возникшей Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей при Российском музыкальном союзе. Именно «Школа» стала наглядным подтверждением «вступительного манифеста» инициаторов создания Ассоциации. Вот лишь некоторые выдержки из него: «Главным побудительным мотивом создания Ассоциации стало ощущение недостаточной востребованности в своей стране, стремление к творческому молодёжному общению, мысль о необходимости сохранить опыт великих учителей и передать его новому поколению именно российских музыкантов, желание ощутить себя связующим звеном между поколением великих музыкантов, формировавших русскую исполнительскую культуру в XX веке, и теми, кто будет продолжать этот путь в веке XXI.

Ассоциация объединяет исключительно исполнителей высшей квалификации, обладающих сложившейся исполнительской карьерой

как в России, так и за рубежом. Всех их объединяет стремление к интенсивному своему участию в художественно-просветительском процессе, столь необходимом в России на фоне захлестнувшего океана масс-культуры. Все они стремятся к проведению мастер-классов и творческих мастерских в городах России (в том числе, и в малых), лишенных должной инфраструктуры. Гильдия вырабатывает предложения по совершенствованию системы государственной поддержки молодых исполнителей, выдвигает своих членов на соискание государственных наград и званий, представляет рекомендации в отношении номинантов и участников конкурсов и фестивалей, принимает участие в организации и проведении культурных и информационно-просветительских мероприятий: концертов, мастер-классов, творческих мастерских, круглых столов, лекций и форумов, в том числе международных».

Завершение этой информации может оформиться в виде призыва: вступайте в ряды членов Ассоциации, если чувствуете в себе основание для этого и потребность в активном и действенном служении на благо нашей культуры. Ощутим и второй призыв — от имени земли, где осуществлён первый опыт: сделаем «Творческую школу» молодых артистов в Челябинске традиционным элементом культурной жизни региона. ■

**Евгений ЗЛАТИН**  
**Павел КАРТУШ**



Сидят: С. Доренский с супругой, М. Воскресенский. Стоят (справа налево): Начальник Управления международного сотрудничества Московской консерватории В. Суханов, ректор Московской консерватории А. Соколов с супругой, Посол Японии в России Т. Харада с супругой.

Профессора Московской консерватории Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ и Сергей ДОРЕНСКИЙ удостоены одной из самых престижных японских наград — Ордена Восходящего солнца третьей степени.



Орден Восходящего солнца учреждён в 1875 году (восемь степеней), его присуждают за особый вклад в мировую культуру и развитие отношений с Японией. За 140 лет существования награды её лауреатами стали 50 представителей СССР/России, среди них — Мстислав Ростропович, Екатерина Гениева, Валерий Гергиев, Юрий Темирканов.

Торжественная церемония вручения «Золотых лучей с шейной лентой» состоялась 12 ноября в Посольстве Японии в России. Посол Японии, г-н Тикахито Харада отметил огромный вклад музыкантов в развитие культуры и дружбы между народами двух стран. И М. Воскресенский, и С. Доренский многократно концертировали в Японии и давали мастер-классы. Представители Страны восходящего солнца обучаются в их классах в Московской консерватории.



Сергей ТАРАСОВ:  
«МОЯ ЖИЗНЬ — ЭТО СЦЕНА»

— По традиции—тривиальный вопрос. Как случилось, что Вы стали музыкантом, не было ли альтернативных вариантов судьбы?

— Я из музыкальной семьи. Папа всю жизнь играл на валторне, мама закончила консерваторию как дирижёр-хоровик и преподавала в музыкальной школе. Была альтернатива пойти в художественную школу. Но, показав меня большому количеству специалистов, родители решили, что мне нужно заниматься музыкой. Я попал в хорошие руки Людмилы Николаевны Ершовой, которая преподавала в школе при Музыкальном училище при консерватории, и через 3 года она порекомендовала мне пойти к другому педагогу. Я побывал на уроках у нескольких серьёзных профессоров, и папа выбрал Наумова, который и взял меня к себе в класс. Надо сказать, до меня у Льва Николаевича не было столь юных учеников (я был в 4-м классе ЦМШ), обычно он начинал заниматься с 8 класса. Много со мной работала также ученица Наумова Ирина Виноградова [вместе с В. Виардо она была ассистентом Л.Н.— прим. ред.]. Помню, как я впервые пришёл ко Льву Николаевичу в 29-й класс. Было много людей, в том числе, Андрей Диев, который в консерватории в то время учился. Я среди них, конечно, выглядел совсем маленьким. Однако сел за инструмент и неплохо сыграл первый этюд Шопена. Получилось эффектно, хотя мне было очень страшно.

Таким образом, я в жизни не искал своей профессии, она была предопределена. Как посадили меня родители заниматься в детстве, так я до сих пор и занимаюсь.

— Насколько я знаю, Вы не закончили Московскую консерваторию, с которой связаны Ваше детство и юность. Что произошло?

— Это долгая история. Во-первых, меня сначала вообще не зачислили в консерваторию. В 1990 году проводился Конкурс имени Чайковского, в котором я участвовал, а всех участников зачисляли автоматически. Я же на день опоздал с подачей документов, и мне предложили сдавать все экзамены на общих основаниях. Я развернулся и ушёл. Пару лет я «пролобострясничал», затем уехал в Америку к Владимиру Виардо и проучился у него год. В 1994 году вернулся в Москву к Наумову и начал готовиться к вступительным экзаменам в консерваторию. В итоге поступил, как и все, без всякого «блата». Проучившись два года, я поехал на конкурс в Сидней, выиграл его, заработал уйму денег и перестал посещать в кон-

серватории все занятия, кроме специальности. Вообще, уроки со Львом Николаевичем никогда не зависели от консерваторского расписания. Я приходил к нему в любое время, когда мне было нужно, и он со мной всегда занимался. Поэтому по молодости я считал, что консерватория мне не особенно нужна. После смерти Льва Николаевича я всё же решил получить диплом. Встал вопрос, где и у кого. Меня связывало долгое сотрудничество с Ростовским симфоническим оркестром, кроме того, я знал, что в Ростове-на-Дону есть профессор, которого называли «ростовским Наумовым», — Сергей Иванович Осипенко. Мы с ним познакомились, пообщались, и я решил закончить Ростовскую консерваторию у него.

— Л. Н. Наумов—продолжатель традиций Г. Г. Нейгауза, а С. И. Осипенко принадлежит к «линии» Оборина–Игумнова. Есть ли разница между этими школами?

— Принципиальной разницы нет. Всё это—русская фортепианная школа, в которую входили многие. Они жили и работали ради искусства, а не ради финансов, как это происходит сейчас во всём мире.

— Не только педагоги по специальности формируют облик будущего артиста. Расскажите о тех, с кем Вам особенно интересно было работать.

— Камерный ансамбль в Московской консерватории мне преподавал Александр Мельников—замечательный педагог. Уроки Владимира Александровича Денежкина в Ростовской консерватории мне до сих пор снятся! Шикарный, грамотный музыкант!

— Уже много лет Вы не только гастроллирующий пианист, но и педагог. Чувствуете ли Вы, что педагогика—это Ваше призвание?

— Пока нет. У Осипенко, у Наумова, у Виноградовой—это действительно призвание. А я пока хочу играть. Хотя я и преподаю, но ощущаю, что основная моя жизнь—это сцена, потому что я чувствую в себе некую способность влиять на людей посредством музыки. Это действительно так. Ко мне почти после каждого концерта подходят люди либо воодушевлённые, счастливые, либо растроганные, со слезами на глазах. Я понимаю, что причина не во мне, а в музыке, но проходит она через меня. И раз мне это дано, значит, я должен этим заниматься, пока получается.



— *Мир педагогики и мир гастролирующего артиста — две различных ипостаси музыканта. Как происходил Ваш процесс погружения в преподавательскую деятельность? Может быть, Вы что-то для себя в этом открыли?*

— Погружение происходило с муками — приблизительно, как при родах. Но, преподавая, начинаешь по-другому относиться к себе. Многократно проходя с учеником произведение, постоянно находишь в нём что-то новое. Я не боюсь признаться, что поехал работать в Корею из-за финансового положения. У меня не много концертов в России, а уровень жизни моей семьи требует определённых затрат, при этом заработать хорошие деньги в России сейчас очень трудно. Мне в Корее предложили весьма достойные условия, никто бы от таких не отказался. Около шести месяцев в году я провожу там. Работаю в очень крупном университете [частный Keimyung University в Тэгу, четвертом по величине городе Южной Кореи — прим. ред.], в котором учатся десятки тысяч человек. Есть много факультетов — русского языка, спорта, медицины и многие другие. Среди них — музыкальный департамент. Его уровень — ниже среднего. На каждого из 17 человек моего класса тратится один 40-минутный урок в неделю. Но при этом они сами не делают ничего.

— *Неожиданное замечание о корейских студентах!*

— Это действительно так. В моём классе — всего 2 человека, с которыми более-менее интересно заниматься. Есть частные ученики, один из которых довольно перспективный. Но в це-

лом распространённое мнение об азиатском трудолюбии — это миф. Во всём мире люди делятся на трудолюбивых и бездельников. Если человек имеет некую цель, он будет работать и даже с маленькой рукой научится играть сложные произведения. А если у него будет большая рука, как моя, но при этом он будет лентяйничать, то его ждёт только деградация.

— *То есть какой-либо специфики преподавания именно корейским студентам в принципе нет?*

— Среди них есть люди с довольно твёрдым характером, и в принципе они обучаемые. Но про трудолюбие — это абсолютный миф. Ситуация такова, что из 18 человек два-три будут заниматься. Какая-то часть будет делать вид, что занимается, а остальная — даже вида делать не будет. Поступив ко мне в класс, а это для них считается весьма почётным, они ничего не делают. Поэтому моё становление как педагога происходило в муках. Первые три месяца я себя просто плохо чувствовал. У меня болела голова, была апатия ко всему, я чувствовал раздражение по отношению к ученикам — это было ужасно! Но, учитывая деньги, которые мне платит университет, я готов был терпеть.

— *Вы с юности участвуете в конкурсах и делаете это с большим успехом. Сколько в Вашем арсенале лауреатств?*

— У меня было 18 конкурсов. С трёх из них я «слетел», а на остальных стал лауреатом. Первых премий — 9.

— *Рассказывают, что многие пианисты отказывались от участия в конкурсе, как только узнавали, что там будет Тарасов.*

— Да, я любил расстраивать людей и неожиданно появляться.

— *Как Вы готовились к выступлениям на конкурсах? Была некая стратегия, чтобы с большей вероятностью выиграть?*

— Никакой стратегии нет, надо просто много работать, а когда приезжаешь на конкурс — не суетиться. Главное — быть готовым на 200%. Это значит, что всю программу следует «обиграть» многократно. Плевать на жюри и всё, что происходит вокруг, нужно просто заниматься музыкой на сцене. А дальше, если сделаешь всё, что можешь, и ты действительно достоин, то с вероятностью примерно в 70% получишь премию.

— *Какие конкурсы были наиболее трудными для Вас, а какие — наиболее полезными?*

— Самым трудным конкурсом был Сиднейский, а самым полезным был в Израиле [им. А. Рубинштейна в Тель-Авиве — прим. ред.], где первую премию получил Александр Корсантия, а я — вторую. Это честный проигрыш, Саша был достойнее.

— *На Вашем сольном концерте в Малом зале Московской консерватории в исполнении экспромтов Шуберта ор. 90 был подчеркнут трагедийный план этой музыки. Это отражение Вашего сугубо интуитивного ощущения или же некой концепции?*

— Мне кажется, я переборщил с трагедийностью. Она, конечно, должна быть, но лишь как грусть с улыбкой. Когда играешь на сцене, очень важно всё, что происходило за день. Может быть, с утра нахамили или что-то ещё случилось, и это обязательно отразится на состоянии во время исполнения. Сейчас я думаю, что для Шуберта было многовато звука, может быть, резкости, и трагизм был с перебором, нужно было больше лиризма, созерцательности.

— *Вы редко выступаете в Москве. Почему?*

— В целом, нечасто, однако в первые 2,5 месяца нынешнего года я сыграл четыре раза, в том числе, в Большом и Малом залах консерватории. Приглашают люди, которые давно меня знают и любят. Они прикладывают усилия, чтобы организовать мне концерт, но это сложно — кому нужна конкуренция? Её нигде не любят, в Корее тоже. Когда там становишься своим, тебя начинают окружать недовольство и зависть.

— *Вы выступали почти на всех континентах. Где игралось легче всего? А где труднее?*

— Труднее всего играть дома — здесь, в Москве. Масса шансов, что придёт какой-нибудь человек (и не один) специально послушать, «как он теперь играет». Кроме того, в Москве на малорекламируемые концерты приходит публика более изысканная, явно музыкальная. А легче всего играется тогда, когда готов. Особенно, если хороший инструмент, всё остальное не имеет значения.

— *Вы переиграли со множеством оркестров. Какой оркестр в России (за исключением столичных) Вам понравился больше всех?*

— Очень мало хороших дирижёров. Что касается оркестров, то самый приличный за последнее время — это Государственный

симфонический оркестр Татарстана. Его дирижёр — Александр Сладковский. Одна репетиция в день концерта 30 минут, — и никаких вопросов. Ни одного «не вместе», три рiано, когда надо. В общем, впечатление — самое положительное. Может быть, есть маленькие вопросы к отдельным оркестрантам, но в целом среди провинциальных оркестров лучше нет. Его даже не назовёшь провинциальным коллективом, потому что там всё на месте, всё в порядке, люди занимаются, как положено. Вообще, в Татарстане всё хорошо: и дороги, и внешний вид, и культурные дела.

— *Волнуетесь перед выходом на сцену?*

— Я начинаю нервничать, если меня кто-то выводит из себя. Вчера, например, перед концертом артистическая превратилась в проходную комнату. Но это проблемы организации. Что касается боязни сцены, то у меня её не было никогда. Если ты боишься опозориться, значит, не готов. А если готов, зачем бояться? Иди и делай своё дело. Для чего ты так много тратишь времени: чтобы потом выходить на сцену и дрожать от страха?

— *Вы занимаетесь камерным музицированием?*

— В редких случаях. У меня было всего три ансамблиста — это Боря Андрианов, Вадик Репин и Саша Бузлов. Замечательные ребята, один другого лучше.

— *Культурная жизнь Южной Кореи. Какова она?*

— В Сеуле есть культурная жизнь. У них хорошие залы, приезжает много замечательных артистов. В принципе, культурная жизнь в мире потихонечку вымирает, всё превращается в шоу.

— *Гленн Гульд считал, что студийная запись даёт значительные возможности для творчества, и предпочитал именно студийную работу концертам. В одном из интервью Вы сказали, что студийная запись не отвечает Вашим требованиям. Это вопрос субъективный — Вам не нравится, как Вы играете во время записи, или Вы в принципе так относитесь к этому формату работы?*

— Я нормально отношусь к записям. У меня есть некоторые собственные записи, которыми я удовлетворён. Другое дело, что они никогда не заменят живого концерта. В студии всё можно вычистить, благодаря этому есть столько

хороших дисков. Цимерман, например, много в студии записывался, и я уверен, что он тщательно впоследствии работал над окончательным результатом. А Рихтер, как правило, ничего не «чистил», а просто играл всё подряд 5–6 раз, потом говорил: «Нет, первый раз всё-таки был лучшим».

— *Исполняете ли Вы современные сочинения?*

— Нет, не хочу играть современную музыку. Так много есть произведений Брамса, Шуберта, Рахманинова, которых я ещё не сыграл, что даже не хочу ломать голову. Романтика мне ближе. Очень люблю русскую музыку, западную классику, особенно Моцарта, Баха также люблю.

— *Наумов был не только пианистом, но и композитором. Он не пытался вызвать у Вас желание самому сочинять?*

— Нет, это было бы бесполезно. Меня нельзя было заставить гармонию учить. Он часто смеялся и говорил: «Ты у меня такой невежа!».

— *Слушаете ли Вы своих коллег-пианистов? Посещаете ли концерты? Кто из современных исполнителей Вам нравится?*

— У меня нет времени посещать концерты, а записи, бывает, слушаю. Из старшего поколения пианистов люблю Соколова, Кисина, Цимермана. Из молодых с удовольствием слушал бы «живьём» Коробейникова. Но в целом я молодых мало знаю. Фамилии, конечно, на слуху, но как играют, не слышал.

— *Многие выдающиеся музыканты не настаивают, а иногда и осознанно противятся обучению музыке своих детей. А Вы?*

— Я тоже не настаиваю. Когда занимаюсь с дочкой, я начинаю повышать голос, а она — плакать. Ей 11 лет, она ходит в музыкальную школу, её хвалят, есть способности, но больших успехов пока нет. Я бы не хотел, чтобы она стала музыкантом. Очень трудная у нас профессия, и чем дальше, тем становится сложнее. Академическое музыкальное искусство никогда не будет играть большой роли в повседневной жизни общества. Не пойдёт культура в массы! Массам нужен футбол, кровь, ДТП, расстрел, тюрьма — что угодно, но не музыка. «Отбойный молоток круче, чем Рахманинов» — это почти точные слова моего соседа, которого раздражает музыка, доносящаяся с потолка. Поэтому наше искусство останется уделом избранных.

И если человек не готов отдать музыке всю свою жизнь и всего себя, то лучше ею не заниматься. Если он готов голодать, получать копеечные суммы за свою работу и всё время жить в материальном напряжении, — тогда пожалуйста.

Кроме того, я считаю, что ребёнок должен иметь возможность быть независимым от родителей и самостоятельным, а наша профессия, наоборот, создаёт постоянную зависимость от денег и многих других сугубо профессиональных факторов. Преподавая где-нибудь в школе или колледже, моя дочь никогда не достигнет того уровня жизни, который имеет сейчас.

— *Небольшой блиц из банальных вопросов: любимый композитор, любимый исполнитель, творческие планы.*

— Сергей Васильевич Рахманинов. Григорий Соколов. Что касается ближайших творческих планов, то в этом году я не загружал себя концертами, потому что надо учить много новой для меня музыки: Первый концерт Брамса, Четвёртый концерт Рахманинова, новая сольная программа — работы много. Не так много времени, чтобы обновлять репертуар, но я пытаюсь. Тем более, что с возрастом новое запоминается всё хуже и хуже.

— *В чём Вы видите свою задачу как исполнителя?*

— Играть, пока силы есть, дарить то, чем я могу поделиться с людьми. А что касается того, чтобы продолжать школу моих выдающихся педагогов — пока это не моё. Может быть, если бы у меня были хорошие русские ученики, я бы по-другому к педагогике относился. Пока играет — буду играть, пусть даже не всегда удачно. ■

**Беседовал  
Павел ЛЕВАДНЫЙ**

**6 марта 2016, 14.00. Большой зал  
Московской консерватории  
Государственный симфонический  
оркестр «Новая Россия», дирижёр  
Федор Глущенко, солист Сергей  
Тарасов.  
В программе: Брамс**

**10 марта 2016, 19.00. Концертный зал  
имени П. И. Чайковского  
Государственный симфонический  
оркестр Республики Татарстан, дирижёр  
Александр Сладковский, солист Сергей  
Тарасов.  
В программе: Рахманинов, Шостакович**





## ПОЛНОЗВУЧИЕ ПЕНТАТОНИКИ

Настоящая публикация рубрики «Репертуар» посвящена музыке, уникальной по своим стилевым и эстетическим качествам. Её автор — Цзо Чжэньгуань, 16-летним юношей вместе с матерью эмигрировавший из Китая в 1961 году, — воспринимается многими, как советский и российский композитор. Однако наиболее важные для личного становления годы композитор провёл в Шанхае, где родился и вырос. Получив образование и статус профессионального музыканта в России, он не перестал ощущать свою принадлежность к национальной культуре Китая, которая стала незыблемым фундаментом всех творческих поисков автора. Так родился неповторимый, самобытный стиль и эстетика Цзо Чжэньгуаня.

Романтическое начало в привычном понимании почти отсутствует в музыке автора. Однако в ней есть сентиментальное очарование сиюминутностью. Её звукоизобразительность не рисует картины, а словно создаёт реальную обстановку с красочными бликами света, то пронзающими разрежённое пространство, то будто пробивающимися сквозь пелену тумана; с ароматам благоухающих цветов, растворённом в утренней свежести росы. В то же время яркая образность и картинность музыки служат воплощению глубоких философских идей, укореняющихся в мудрости древнего народа. Порою кажется, что музыка Чжэньгуаня способна заставить замереть мгновение, даруя возможность слушателю выйти из круговорота жиз-

ни и взглянуть на неё со стороны, понять своё место в ней, отделить важное от проходящего. Сочинения Чжэньгуаня концептуальны и будто вмещают в себя бесконечность главных вопросов бытия, не давая конкретных ответов, но неизменно указывая путь к высшей духовности.

Три пьесы для фортепиано, созданные в 1989 году, вобрали в себя множество стилевых качеств, особенностей, образов. Сонорность выступает главным проводником идей автора. При этом красочные вибрации терпких созвучий всегда вызывают эмоциональный отклик, музыкальная ткань жива и активна, в ней ощущается дыхание естественности и стройности в постепенном разворачивании формы. В то же время роль мелодии, тематизма в сюжете пьес чрезвычайно велика. Они являются главными концептуальными символами, и хотя в процессе развития подвергаются различным сонорным деформациям, никогда не теряют своей яркой характерности.

Приведём аннотацию к «Трёх пьесам для фортепиано», записанным пианистом А. Шелудяковым и выпущенными фирмой «Грамзапись» в 1996 году: «Написаны как непрограммные, но картинность музыки и моменты звукоизобразительности подсказали возможные названия, связанные с китайской философией и образами живописи: «Покой есть возвращение к сущности», «Путь к храму», «Бамбук в снегу» — музыкальная метафора известной философской триады: рождение — путь — уход».

Первая пьеса — «Покой есть возвращение к сущности» — начинается с краткого импульсного тона «ля», который, повиснув на миг в пространстве, подобно упавшему в тихие воды камню вызывает вибрации на поверхности (*Пример 1*). Этот импульс повторяется многократно, каждый раз порождая всё большую «деформацию» звукового пространства в виде пульсирующих quasi-кластерных созвучий. В процессе развития импульсным тоном становится звук «ре», символизируя уход от первоначальности. «Мелкая рябь» в начале пьесы превращается в исполинские волны в кульминации, словно раздирающие всё звуковое пространство. Напряжение, беспокойство, и, кажется, тотальное погружение в некую проблему достигают апогея, после которого вновь звучит начальный импульс «ля». Порождаемые им вибрации более не имеют прежнего масштаба, его сила слабеет и постепенно одинокий звук растворяется в тишине. Создаётся впечатление, что концепция пьесы — это музыкальное цитирование слов Лао Цзы из «Книги пути и достоинства»: *«В мире большое разнообразие вещей, но все они возвращаются к своему началу. Возвращение к началу называется покоем, а покой называется возвращением к сущности».*

Опора на китайский народный эпос становится особенно заметной во второй пьесе — «Путь к храму» — ибо её основной тематический мотив происходит из пентатоники. Однако общая концепция и стилистика лишь «прислоняются» к характерности народной музыки, имея очевидные атрибуты авангардной современности с её глубоким символизмом, диссонантностью, интонационной напряжённостью. В первом же мотиве на основе пентатоники заложено конфликтное раздвоение, из которого происходит вся драматургия пьесы: партия правой руки целиком состоит из чёрных клавиш, партия левой — из белых (*Пример 2*). Цветовой диссонанс порождает и сонорный: мелодия дублируется в интервал уменьшённой октавы. В итоге некоторая холодность, свойственная китайскому пентатоническому ладу, обретает оттенок ещё большей объективности, бесстрастности и жёсткости. В постепенном развитии и расширении мелодии происходит зарождение нового элемента в сфере «белой» партии левой руки — сонорных «вихрей», которые становятся равноправным участником драматургии (*Пример 3*). То напоминая лёгкое дуновение ветра, то превращаясь в эпизоды колоссального накопления энергетика и кульминационных взрывов, «вихри» не могут изменить мелодической остигатности начального мотива, который становится лейт-символом пьесы, по-

добно тому, как божественный храм становится лейт-символом на пути человеческой жизни.

Заключительный номер цикла — «Бамбук в снегу» — начинается яркой вспышкой созвучия тонов, из которых состоит первоначальный образ. Контрастность характеров в пьесе чрезвычайно сильна. С одной стороны — спокойно-созерцательные, ленивые звуковые всполохи в пентатоническом ладу, завораживающие сочностью и теплотой своих красок; с другой — экспрессия тревожных и нервных хроматических диссонантных включений (*Пример 4*). Именно в них заключено развитие драматургии, кульминирование и потенциал к движению. Их характер определяет не тематизм, а энергетика. Тем не менее, в этой сфере образов можно выделить два элемента-символа: первый связан с напряжённым, неустойчивым движением пульсирующих секунд либо быстрых фигураций, второй — с несколько механистичным биением остигатных созвучий, при этом нумерологический символизм также играет роль: этих биений всегда неизменно шесть, а в последнем проведении — девять. Появившись впервые, они напоминают мерный ход часов, однако в кульминации обретают мощную силу, способную, кажется, сокрушить созерцательный образ (*Пример 5*). Однако в постоянном возвращении умиротворённых красочных сполохов заключена их неподверженность внешнему, они самодостаточны и словно вечны. Так бамбук, не теряя сочного зелёного окраса круглый год, склоняется до земли под тяжестью снегов. Однако по весне с лёгкостью выпрямляется в своём неизменном стремлении к росту и жизни. Оканчивается пьеса первоначальным созвучием, к которому, однако, добавилась секундовая «тень», словно доставшаяся от контрастного аккордового образа.

Может ли сонористика нести глубокие философские идеи, доступные для «считывания» не только исполнителям, но и большинству слушателей? Цзо Чжэньгуань уверенно и блестяще даёт в своём творчестве утвердительный ответ, создавая сочинения, наполненные красотой, эмоциональностью и мудростью. Техническое воплощение «Трёх пьес для фортепиано» не содержит сверхсложностей и делает их доступными для исполнения не только сложившимися мастерами, но и студентами консерваторий и колледжей — всеми, кто ищет в современном музыкальном академизме не только внешний блеск, но и многогранный истинно художественный смысл. ■

**Павел ЛЕВАДНЫЙ**

Пример 1

Musical score for Example 1. It features a piano part with a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ . The score includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef. The music contains several triplet markings (3) and intervals marked as  $\text{r}37$  and  $\text{r}37$ . Performance instructions include *pp dolce* and *ped*.

Пример 2

Musical score for Example 2. It features a piano part with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The score includes a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The music contains several triplet markings (3) and a *p* dynamic marking.

Пример 3

Musical score for Example 3. It features a piano part with a treble clef and a key signature of two flats. The score includes a large slur over a series of chords and a *pp* dynamic marking.

Пример 4

Musical score for Example 4. It features a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes a *pp* dynamic marking and a *p* dynamic marking.

Пример 5

Musical score for Example 5. It features a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes a *ff* dynamic marking and several triplet markings (3).



Люка ДЕБАРГ: «ИСТИННЫЕ  
ПУТЕШЕСТВИЯ СОВЕРШАЕТ  
ДУША, А НЕ ТЕЛО»

Традиционно после Конкурса имени Чайковского у российской публики появляется новый кумир, которому при этом совершенно не обязательно быть официальным победителем. Главное — это яркая индивидуальность, «непохожесть», по сути, «антиконкурсный формат». Вспомним: 1986 — Алексей Султанов (не допущен до финала), 1998 — Фредди Кемпф (III премия), 2011 — Александр Лубянец (не допущен до финала). Герой-2015 — это Люка Дебарг. Тут следует оговориться: в когорту его поклонников вошли не только так называемые «простые слушатели», но и профессионалы — исполнители, композиторы, музыкальные критики. Представляем беседу с юным французским пианистом и с его педагогом Реной Шерешевской — ученицей Льва Власенко, в 90-е годы эмигрировавшей во Францию.

— На конкурсе Вы очень неожиданно выглядели на фоне пианистов, которых публика давно знает. Их любят, на их концерты ходят, их раскруткой занимались давно и целенаправленно. На что же Вы рассчитывали?

— Да, с нашей стороны это был мощный замах. Вдруг я не буду соответствовать уровню? Оставалось одно: предельно тщательно подготовиться для исполнения музыки, прекраснейшую из всех возможных, вот и всё. Какая мне была разница, кто именно будет участвовать в конкурсе! Я мечтал сыграть в легендарном Большом зале консерватории, и это меня мотивировало сильнее всего.

— Вы не так давно сказали, что хотели бы жить в России. Но Вы понимаете, что публика жестока? Сегодня она от артиста в восторге, а завтра — забудет. Кроме того, у нас множество пианистов, и не всем хватает концертов.

— Да, понимаю. Но я ничего не могу с собой поделать. Я очень люблю эту страну, хотя совсем мало её знаю. Это не мешает мне оставаться привязанным к Франции, хотя бы чисто географически. Что касается публики, я, конечно, радуюсь горячему приёму. Но и его отсутствие меня не остановит, пока я делаю то, что считаю правильным.

— Вам кажется, что у нас процветают искусства?

— Я не знаю. Но Россия музыкальная — это нечто особенное. Во Франции таких личностей, как Рахманинов или Прокофьев, пианистов такого масштаба, никогда не существовало. Именно благодаря им у меня возникло желание подойти к роялю. У нас есть великие исполнители — например, Альфред Корто, Марсель Мейер, но это несопоставимые величины.

— Вы знаете, что «Сентиментальный вальс» Чайковского, которым Вы нас пора-

зили и растрогали, у нас давно не играют, потому что полвека назад он был скомпрометирован в гениальной комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»? Там его очень смешно фальшиво пиликают пионеры на скрипках. А что Вам слышится в этой музыке?

— Да, один друг сказал мне об этом, но было уже поздно. К тому же я не слышу ничего, кроме музыки как таковой. В этой трогательной миниатюре много полутонов, тонких нюансов, недоговоренностей, которые должны быть донесены безупречно; фраза должна звучать безукоризненно связно, но это даже теоретически нелегко на фортепиано, не обладающем возможностями, скажем, виолончели. А блефовать в таком сочинении нельзя. Вот я и стараюсь ухватить самую суть: застенчивую, завуалированную мольбу на фоне лёгкого вальса, которому не суждено развернуться в обычный танец. В этой пьесе, как всегда у Чайковского, ты в какой-то миг ощущаешь пронзительное одиночество... Кроме того, хорошее исполнение требует уместных контрастов.

— Как Вы впервые услышали Метнера? Его творчество у нас не слишком популярно. Ведь это удивительно: приезжает французский пианист — и тысячи русских узнают, кто такой Метнер, и становятся страстными поклонниками этого композитора.

— Моё первое знакомство с музыкой Метнера — это его Первый концерт в исполнении Николая Демиденко. Однако ещё до того я откопал его Сонату в парижском нотном магазине и услышал её внутренним слухом. Метнер — один из тех, кто меня сейчас больше всего трогает.

— А откуда в Вашем репертуаре Николай Рославец?

— Я открыл его для себя, изучая все сонаты для виолончели, прежде чем написать свою.

По-моему, это гений. Например, у него есть потрясающее Второе трио: он начинает его с простой маленькой загадочной фразы, нагнетает невероятное напряжение и подводит к самому захватывающему из всех мне известных эмоциональных состояний.

— *Что может быть близко французам в музыке Скрябина? В Восьмой сонате, которую Вы так хотите сыграть? В Четвёртой, которую исполнили 18 сентября на московском концерте? Скрябина незаслуженно мало играют в мире.*

— Скрябин — творец, увлекающий тебя с головой. Это открытая книга. Для музыкантов, особенно для тех, кто сам что-то пишет, огромное счастье следить по его сочинениям — от первых мазурок до последней поэмы «К пламени» — за его эволюцией, за тем, как одно за другим рождались открытия. Можно часами говорить о тайне его музыки. О том, сколько всего она побуждает извлечь из рояля, инструмента тяжелого и неблагодарного. Но можно и просто восхищаться его умением и гениальной способностью создавать как большие, так и малые формы — почти всегда захватывающие.

— *Вы много учите по слуху. А в чём исполнении Вы слушали, например, Третью сонату Прокофьева? И как потом складывается Ваша собственная интерпретация?*

— В исполнении Святослава Рихтера, Якова Касмана. Мне эта музыка совершенно ясна. И я никогда особенно не вдумывался в это сочинение, наполненное связанными между собой образами.

— *Как часто Вам в жизни говорили: «Так играть нельзя»?*

— Очень часто! Но что значит — «говорили»? И кто говорил? Если это «не так», то как должно быть? Одна молодая пианистка-любительница, которой я играл Сонатину Равеля, сказала мне: «Не знаю, как это должно быть, но в любом случае — не так». Видите, у любителей тоже есть ценные мысли по поводу Равеля!

— *А Рена Шерешевская?*

— Да. Но что мне в ней нравится — после этого она всегда предлагает что-то конструктивное.

— *Во время Конкурса Чайковского ходили слухи, что вы раньше не играли с оркестром. Это так?*

— Нет, я уже несколько раз играл во Франции с оркестрами в Парижском регионе.

— *Правда, что после конкурса Вам подали два рояля?*

— Да, но мне некуда их поставить, поэтому я отказался.

— *Вам не кажется, что фортепианное искусство умирает? Хотя бы из-за громоздкости инструмента.*

— Нет. Искусство не может умереть, особенно музыка. Даже если останутся лишь колымаги и кастрюли, будут создавать музыку и на них. Некоторые самые прекрасные записи начала XX века были сделаны чудовищным образом, но они по-прежнему трогают. Единственная вещь, которая в конце концов умрёт, — это абсурдный культ эстетизма и технического совершенства, особенно в записи, где звучание доходит до недостижимой в живом исполнении безукоризненности. И хорошо бы, чтоб это умерло, чтобы дать возможность родиться чему-нибудь более честному.

— *Как Вы думаете, рояль будет эволюционировать? Что бы Вам в нём хотелось изменить?*

— Не представляю... Это анекдот какой-то. На рояле в его нынешнем виде можно сделать так много...

— *Существуют ли для Вашего поколения понятия «русская школа», «французская школа»? Или это уже смешно?*

— Существует даже определенный антагонизм! Например, противопоставление «русских машин» и «французских деликатесов»... Обычно к нему прибегают люди в чём-то ущемлённые. Я думаю, российскому профессионализму нет равных в мире. Здесь дети могут заниматься музыкой с самых ранних лет, и никто не считает их инопланетянами. А во Франции структура обучения такова, что музыка до бакалавриата и начала учёбы в вузе может быть лишь своего рода увлечением, настоящих доконсерваторских учебных заведений не существует. И даже когда ты уже поступил в консерваторию, человеку с высокими художественными притязаниями очень трудно жить одной музыкой — почва для этого абсолютно не подготовлена.

— *После конкурса Вас пригласили сыграть в Большом зале консерватории в Москве, на фестиваль на Байкале, на «Декабрь-*



*ские вечера», в Минск, Екатеринбург, на пермский Дягилевский фестиваль. А в другие страны?*

— У меня есть приглашения отовсюду: из США, Южной Америки, я уже играл в Италии, поеду в Германию, в Китай...

*— Вы представляете, как трудна жизнь артиста? Переезды, перелёты. Вы к этому готовы?*

— Я об этом не задумываюсь. Истинные путешествия претерпевает душа, а не тело. По крайней мере, я пока не умотался до такой степени, чтобы моё тело пожаловалось. Буду продолжать, пока хватит сил... Да что там, мне это даже нравится!

*— Кто из пианистов Вам нравится? Может быть, отдельные исполнения? Такая рекомендация из ваших уст была бы очень полезна для меломанов, ведь Вам сейчас доверяют, как никому.*

— Софроницкий (Скрябин и Шуберт); Рахманинов (всё, но главным образом Шопен и Шуберт); Горовиц (Скрябин, Лист, Шопен); Гилельс (Моцарт, Бетховен); Корто (Шопен); Микеланджели (Шопен, Скарлатти — хотя не всё); Станислав Нейгауз (Шопен), Байрон Дженнис — любимейшие записи Первого концерта Рахманинова и Третьего Прокофьева с Кондрашиным; Хорхе Болет (Шопен, Прокофьев); из сегодняшних — Марта Аргерих, Плетнёв (Моцарт, Скарлатти, Чайковский, Скрябин... Гениальный пианист!);

Соколов (особенно Рамо); Цимерман (Первый концерт Брамса с Бернштайном, Баллады Шопена); Шифф (Бах). Но нужно слушать и джазовых пианистов: это Арт Тейтум, Каунт Бэйси, Оскар Питерсон, Эррол Гарнер, Бад Пауэлл, Телониус Монк — они объективно лучшие.

— *Русским очень импонирует, что Вы считаете себя последователем Владимира Софроницкого. Повторить его невозможно. Чему же Вы у него научились?*

— Он вернул мне ощущение непосредственной свободы в исполнении музыки. Я учусь у него не выходить из глубин исполняемого сочинения до самого конца, от первой до последней ноты.

— *Какое сочинение должен послушать дилетант от музыки человек, чтобы оно его поразило? Что Вас самого увлекло в детском возрасте?*

— Клавирные концерты Баха, его сюиты и партиты для струнных соло и оркестровые. Оратории Генделя. 25-я и 40-я симфонии Моцарта, его концерты для фортепиано, скрипки, кларнета. Симфонии Бетховена №№ 3, 5, 6, 7,

9. Вальсы, ноктюрны, баллады Шопена. «Мефисто-вальс» Листа... Для юного возраста особенно хороши «Картинки с выставки» Мусоргского, его «Ночь на Лысой горе». «Ученик чародея» Поля Дюка. «Вальс», «Альборада дель грациозо» и «Болеро» Равеля. «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Балеты Чайковского. «Поцелуй феи» и «Петрушка» Стравинского.

— *По мнению Бартока, композитор может себе позволить считать сочинение музыки делом «чувства и инстинкта». А исполнитель очень ограничен. Или нет?*

— Нет, единственное ограничение — это нотный текст. Если ты глубоко изучил его — темпы, нюансы и фразировку, — никаких ограничений больше нет. ■

**Беседовала  
Наталья ЗИМЯНИНА**

*Благодарим Марину Акимову и Наталью Доллежал за помощь в переводе. Фотографии предоставлены пресс-службой Конкурса им. П.И. Чайковского*







## Рена ШЕРЕШЕВСКАЯ: «МНЕ ВАЖНА СУДЬБА КАЖДОГО УЧЕНИКА»

— Во время конкурса о Вас и о Люка распространялась информация не всегда однозначного толка. Теперь все интересующиеся классической музыкой знают, что после работы на мастер-классах в рамках Международного фестиваля Владимира Спивакова в Кольмаре Вы в 1993 году были приглашены в Национальную Консерваторию этого города. Знают о нестандартной музыкальной судьбе Люка: позднем начале занятий, о сложностях в семье, о болезненном разрыве с любимой девушкой, о необходимости давать частные уроки и играть джаз для поддержания минимального уровня жизни. Эти

истории очень любят зрители и проникаются дополнительной симпатией к их герою. Во время проведения Конкурса журналисты много говорили на эти темы—в какой-то мере подготавливали и подогревали публику?

— Я думаю, что никакие истории не могли бы подогреть публику, если бы Люка был не тем музыкантом, каким он является. Задают вопросы: что такое год жизни Луки перед конкурсом и т.д. Понимаете, его жизнь такая, какая она есть, я переживала за этого мальчишка и пыталась ему помочь. Ведь каждому ученику, с которым ты занимаешься, ты отдаёшь частицу себя, и он поэтому становится как бы частично

тбой. Если бы это было не так, то наше искусство, наверное, не состоялось бы как высокое искусство передачи знаний и, как сказал Нейгауз, «обогащения духа». Однажды моя ученица со сцены сказала: «Это наша вторая мама». Тогда я ответила: «Никогда в жизни, мама бывает только одна». Должна быть некая оправданная дистанция между педагогом и учеником, быть «мамой» можно в определенный момент. Может быть, в Москве я немножко была более «мама» для Луки, чем до этого. До этого у нас были нормальные отношения профессора и ученика. Я вообще могла не приезжать, я же не езжу по конкурсам за всеми своими учениками. Но Конкурс им. Чайковского — это особый конкурс и особая ответственность!

— *Как было принято решение ехать на Конкурс Чайковского? Вы ведь знали, что у Люка небольшой опыт игры с оркестром, что может сказаться на качестве игры в случае прохождения в финал.*

— Вот здесь я просто в недоумении. Откуда пошёл этот слух? Я никогда и никому этого не говорила, потому что это неправда. У человека с таким слухом, как у Люка, который играет по памяти концерты Рахманинова, Прокофьева или Моцарта и может играть по памяти партии любого инструмента, не может быть проблем игры с оркестром! А опыт у него есть. Откуда информация, что его нет? Очень хорошо, что сейчас есть социальные сети, где все могут сказать, что думают. Но то, что там есть вымыслы, это абсолютно точно. Когда я приехала и Люка только отыграл первый тур, меня все, даже близкие друзья стали спрашивать: «А он с концертами готов?». Сначала меня это забавляло, а затем уже раздражало. И когда Наталья Зимянина, познакомившись со мной, осторожно спросила, готовы ли концерты, я взорвалась. К счастью, она после нашего разговора написала, что я начинаю готовить к конкурсам с финала. После этого появился другой слух: нет опыта игры с оркестром. Понимаете, во Франции у молодых ребят нет возможности играть с именитыми симфоническими оркестрами, как это часто бывает в России. Но у них есть возможность играть с оркестрами, которые являются как бы полупрофессиональными: половина музыкантов — профессионалы (педагоги, профессора), вторая половина — любители и студенты консерваторий. Во Франции любительское музицирование очень развито и находится на такой высоте, что я Вам даже не могу описать. С одним из таких оркестров Люка учил концерт Чайковско-

го в течение 6 часов. А концерт Листа он учил с оркестром оперы города Масси в течение недели, когда оркестр готовился к выступлению с этим произведением и за дирижёрским пультом стояли попеременно студенты дирижёрского отделения Школы им. Корто. Кроме того, фортепианные концерты обязательны в Высшей школе Корто в исполнении на двух роялях с ассистентом, как это практикуется и в Московской консерватории.

— *В одном из своих последних интервью Николай Арнольдович Петров говорил, что легко читать с листа — это дар, который дан не каждому. Например, Борис Березовский, ни разу не сыграв какое-то произведение, выходит на сцену, ставит ноты, и ни один человек в зале не догадывается о ситуации.*

— Люка может перевернуть ноты вверх ногами и читать их, это необыкновенные способности, а не просто «легко читает с листа». Он элементарно играет всё подряд. Что касается Бориса Березовского, то моя подруга Бриджит Анжерер рассказывала, что однажды за три дня до выступления с оркестром он обнаружил, что кто-то перепутал номера концертов, и ему надо играть концерт, который он никогда не играл. Я боюсь перепутать, кажется, это был один из концертов Прокофьева. В итоге через 2 дня Березовский пришёл и всё сыграл Бриджит, сказав, что на слух он уже раньше знал это произведение. Она не верила своим ушам, и не потому, что он выучил его за 2 дня, а потому, что он за 2 дня создал произведение искусства.

Во Франции вообще одно из обязательных условий — быстро учить текст. С самых первых шагов есть обязательные произведения, на которые дается 5 или максимум 6 недель, на любом уровне поступления или перехода из одной структуры в другую. Поэтому все играющие пианисты очень быстро «поднимают» любое произведение. Другое дело, что это часто происходит в ущерб интерпретации.

Что касается Люка, действительно, в каденции Концерта Чайковского он немного напортачил, скажем так. А скажите: был ли кто-нибудь кроме первой премии, кто не напортачил? Все уже устали.

А ещё я хочу поделиться одной фактом. Перед каждым туром Люка очень волновался, но непосредственно перед выступлением он звонил мне и говорил: «Я ночью всё продумал, не волнуйтесь за меня. Я чувствую себя очень сильным и готовым к тому, чтобы слиться с музыкой». Перед финалом я сама очень волнова-

лась и не случайно, потому что он мне сказал: «Мадам, я боюсь». Но боялся Люка не сцены, не того, что это был финал, а того, что ему не удастся реализовать свою собственную интерпретацию концертов, особенно Листа: ведь оркестр, как сказали сами музыканты, его не играл по меньшей мере в течение последних восьми лет. Поэтому репетиция концерта Листа была непростой, и мы даже решили начать с концерта Листа, чтобы максимально на нём сконцентрироваться. Поэтому, видимо, он «расслабился» в каденции Концерта Чайковского, которая для него никаких проблем не представляет. Мы же не машины...

У меня 40 лет опыта преподавания, и когда мне некоторые студенты, собираясь на конкурс, говорят: «Давайте начнем с первого и второго тура, а до финала, может, и не дойдёт», я отвечаю: «Туристами на конкурс ехать не надо, а начнем готовиться мы с финала». Привести на конкурс недоученный концерт — для меня, как для профессионального педагога, невыносимо. Повторяю, все финалисты, кроме Маслеева, «ехали» на концертах... В жюри сидели очень большие музыканты, большинство из них — играющие пианисты, они знают, что такое сцена. На сцене можно жить, на сцене можно умереть, на сцене можно ошибаться. Я считаю, что нормально наказывать кого-то на конкурсе за ошибки — всё-таки это конкурс. Но на концертах даже самых больших музыкантов, как известно, может произойти любая случайность, при этом они остаются большими артистами.

Знаете, есть очень красивая история: молодая Клара Хаскил, которая сегодня — в пантеоне великих пианистов, ехала с друзьями в поезде. Они громко обсуждали Эдвина Фишера: это был абсолютный кумир, все говорили о его гениальности. В запале спора Клара воскликнула: «Да, он абсолютно гениален, но у него «valise de fausses notes» [чемодан фальшивых нот — фр.]. И вот — остановка, у выхода из поезда перед Klarой стоит человек с чемоданом, она предлагает ему помочь. Человек поворачивается и отвечает: «Не надо, чемодан слишком тяжелый. Там масса fausses notes». Это был Эдвин Фишер.

**— Действительно красивая история! Рена, вновь вопрос о Дебарге. Складывается впечатление, что он очень спокойно держится на сцене. Это действительно так, или он умеет хорошо собираться? Я объясню суть вопроса: Люка единственный из всех исполнителей, который очень долго концентрировался на каждом произведении на первом**

**и втором турах. Я понимаю, что перейти от Баха к Шопену, от Шопена в Рахманинову — очень сложно, но ни один пианист не делал таких значительных пауз. Люка действительно «входит в стиль композитора» или пытается совладать со своим волнением?**

— Вы очень правильно чувствуете! Люка всегда говорит, что самые страшные в его жизни моменты — моменты, когда он не начал играть. Возможно, я слишком резко сказала: не страшные, но очень волнительные. Для Люка очень томительно ждать, когда его позовут на сцену. Самое главное для него — добраться до инструмента. А когда он сидит за роялем, то начинает собираться. Он сам говорит так: «Если моё тело не растворится в музыке, если я его ещё буду чувствовать, я не смогу играть». Вообще, Люка — мальчик не нашего века. Ему будет трудно в жизни: одни будут его принимать, другие нет... Когда я начала с ним заниматься, сразу поняла, что ему бесполезно говорить: «Смотри, тут forte, что же ты его не играешь, сравни forte с mezzo forte». Нельзя с ним такими категориями заниматься! Когда ты ему рисуешь образ, надо давать краску, как в живописи, он начинает рисовать сам и всё понимает. Когда мы учили Четвёртую балладу Шопена, я ему рассказывала, что это было время философии Гойи с его «Капричос». И дома у себя показывала Люка рисунки Гойи. Надо было слышать, как он играл коду этой баллады после того, как посмотрел репродукции и получил этот «сигнал».

Вы совершенно правильно уловили, Люка должен раствориться в музыке. Другое дело, что иногда этого может не произойти, но он знает себя, знает, что он должен делать.

**— Как Вам представляется, не пришёл ли конец эпохи Klavierabend'ов? Сейчас в фаворе — фортепианные концерты. Тот же Борис Березовский в интервью сказал, что планирует «свернуть» сольные выступления. Грустно...**

— Я не отношусь к этому столь же отрицательно. Концерты существуют для публики, а их программы формируются так, чтобы они отвечали вкусам публики. Слышу оппонентов: надо формировать эти вкусы. Согласна! Видимо, нужно найти золотую середину. Могу Вам рассказать такую историю. Андраш Шифф в Базеле играл три последние сонаты Бетховена практически без перерыва. И он правильно сделал, это триптих, это жизнь Христа, в которой нашёл себя сам Бетховен. Когда концерт закончился, ко мне подошёл один меломан, который часто

помогает молодым музыкантам, устраивает им концерты, покупает инструменты, оплачивает залы для исполнения. Считает, что хорошо знает классическую музыку. И вот что я услышала после концерта: «Какое неуважение к публике! Как можно играть три бетховенские сонаты подряд! Мы должны успеть отдохнуть». Я только и спросила: «Поднять шампанское в антракте?». Конечно, публику надо просвещать...

— *Расскажите немного о себе. Обилие «открытой информации» в интернете не гарантирует её достоверности.*

— Я родилась в Баку, в 17 лет поступила в Московскую консерваторию и переехала в Москву, поэтому Россию считаю своим домом — так же, как и Азербайджан. Я бы хотела вспомнить своего первого педагога, Лилию Львовну Филатову, у которой я училась в школе имени Бюль-Бюля в Баку и которую теперь, с высоты своего педагогического опыта, считаю абсолютным гением. Когда мне было 10 лет, я сказала родителям, что хочу учиться в Москве. В 13 лет я уже играла Якову Исааковичу Мильштейну. Вот ведь как случается: после того, как Люка выиграл первую премию на конкурсе в Гайаре, во Франции, мне позвонил сын Якова Исааковича, Сергей Мильштейн, преподающий в Женевской консерватории: «Я слышал твоего Люка, это необыкновенно». Это было за год до Конкурса им. Чайковского... Возвращаясь к моей истории, после 11 лет преподавания в ЦМШ при Московской консерватории я заведовала кафедрой фортепиано в Институте им. Ипполитова-Иванова. Я очень любила это учебное заведение, где работали и работают замечательные музыканты. В прошлом году я привезла туда своих учеников Люка Дебарга, Реми Женье (II премия Конкурса Королевы Елизаветы в Брюсселе, 2013) и Жюльена Брокаля (сейчас он играет концерты с Марией Жоао Пиреш и учится у неё), а также пригласила «ипполитовцев» играть в Школе им. Корто. Остальное Вы озвучили в начале нашей беседы: я преподаю в Высшей школе музыки имени Альфреда Корто в Париже, в региональной консерватории города Рюэй-Мальмезон и в Кольмаре.

— *Вы выстраиваете отношения с учениками по тому же принципу, что российские профессора, или перешли на европейский принцип «отстранённости»?*

— Все мои ученики знают, что я за них очень тревожусь. Когда я была в Москве на конкур-

се, они звонили, чтобы рассказать о результатах своих экзаменов и поддержать Люка. У меня замечательные ребята, и у каждого из них есть своя дорога. Я не люблю, как говорят, французы «tricher» (мои соотечественники во Франции говорят «тришить», т.е. обманывать).

Как-то я сказала одному студенту, замечательному музыканту: «Не надо тебе играть на сцене сольные концерты. Ты хорошо играешь камерную музыку, у тебя есть педагогический талант. Иди на педагогические курсы, у тебя будет замечательная карьера педагога». Он недавно ко мне пришёл с огромным букетом цветов... Одна девочка уже поступила на педагогические курсы, позвонила мне и выдала: «Нет, я на них не пойду, потому что мне не нравится список поступивших». Я отрезала: «Ты этим предаёшь меня и себя, а главное — собственное будущее». В итоге она закончила эти курсы, прислала мне подарок и благодарственное письмо.

Каждый индивидуален: кому-то я сказала, что вообще музыкой заниматься не стоит, он прекратил занятия, и я забыла про него. Прошло лет двадцать, он объявился и сказал: «Я очень счастлив, я профессор в университете шестого округа Парижа, преподаю математику и всем говорю, что математика — это такая же музыка». Ещё пример. Один ученик, очень амбициозный и талантливый во всём, спросил меня, могу ли я дать ему гарантии, что он будет выступать в Карнеги-холле. Естественно, этого я не пообещала, и он поступил в политехнический институт. Мы с ним очень дружим, недавно он сообщил, что хочет заняться политикой и будет поступать в ENA (единственная высшая «политшкола», через которую прошли почти все президенты Франции). Я спросила: «Так ты будешь президентом?», на что он ответил: «Не сразу...». Вот было бы замечательно, если бы президентом стал меломан!

А другой ученик в ответ на вопрос «Готов ли ты преподавать музыку в глубинке, где и дипломов-то никто не просит, главное знать ноты и уметь сыграть две из них?» твёрдо сказал: «Готов». Тогда я поняла, что музыка ему чрезвычайно важна, что я обязана ему помочь, и через два года занятий он поступил в высшую музыкальную школу в Германии и стал специалистом по современной музыке.

Главное — следить за судьбой каждого. Делать ставку на одного и становиться «звездой» в случае его успеха — не мой принцип. ■

**Беседовала  
Елена БИЛИБИНА**

Правительство Москвы  
Департамент культуры Правительства Москвы  
Общество имени Фридерика Шопена в Москве

43



## X МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

8-18 сентября 2016

**Заявки принимаются** до 9 июля 2016.

**Возрастные категории:** юношеская (родившиеся не ранее 18.09.1999)  
молодежная (родившиеся в период с 18.09.1994 по 08.09.1999).

**В программе конкурса** — исключительно произведения Ф. Шопена.

**Призовой фонд:** \$US 30.000

**Председатель жюри** — народный артист России, профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский.

Конкурс состоит из **трех туров** и **финала**  
в сопровождении симфонического оркестра.

Финальные прослушивания пройдут  
в Большом зале Московской консерватории.

Тел. (+ 7) 926 232-36-97  
[www.chopin-competition.com](http://www.chopin-competition.com)  
[chopincompetition@yandex.ru](mailto:chopincompetition@yandex.ru)  
[alexpiano@yandex.ru](mailto:alexpiano@yandex.ru)



# ЭМАНСИПАЦИЯ КОНСОНАНСА

Лукас ГЕНЮШАС

6 октября 2015

Малый зал

Московской консерватории

Валерий АРЗУМАНОВ (род. 1944).

Избранные пьесы из цикла

«27 легких пьес для фортепиано»,

соч. 74 (1985)

Владимир РЯБОВ (род. 1950).

Избранные русские песни в обработке

для фортепиано, соч. 73, 74 (1989–1990)

Леонид ДЕСЯТНИКОВ (род. 1955).

Ария с колоколом. Медленный фокстрот

из музыки к кинофильму «Мишень».

«Отзвуки театра» (1985).

Титры из музыки к кинофильму

«Подмосковные вечера»

## Лукас ГЕНЮШАС

### Предисловие к CD и концерту

«Понятие «новая простота» в музыке может быть истолковано по-разному. Как явление эпохи, как метафора перехода композитора в пространство нового, «очищенного» языка, как эффект времени и места, проявленный в творчестве группы авторов. В XX веке не один композитор (Б. Барток, К. Шимановский, отчасти С. Прокофьев) проходил через метаморфозы и поиски языка, чтобы в позднем творчестве вернуться к более простым, мелодически ясным средствам выразительности.

В программе этого диска слушатель найдет одно из проявлений той новой простоты, которое я понимаю как эффект времени и места, как одну из масок пресловутого постмодернизма, как реакцию на господство радикального авангарда, ставшего мейнстримом академической музыки второй половины XX века.

Опусы Валерия Арзуманова, Леонида Десятникова и Владимира Рябова возвращают нас в пространство эмоциональных, мирских образов, семью мелодии, гармонии и ритма. Корни музыкальной эстетики этих авторов, как мне кажется, тесно переплетены, с чем и связана идея объединения их музыки в одну программу. Их биографии почти не пересекались, за исключением того, что все они в разное время учились и преподавали в Санкт-Петербурге.

Валерий Арзуманов, много лет назад покинувший Россию, во Франции учился у Оливье Мессиана. Впрочем, услышать его влияние в чудных миниатюрах из сборника «27 легких пьес» (1985) не удастся! Пьесы предназна-

ны для исполнения учениками 5–8 классов музыкальных школ. Сочинение изобилует символической эпохой: названия пьес, советские песни, дружелюбная пародия на эстраду, характерные образы киномузыки. Эмигрантская ностальгия по советской культуре, выраженная чисто музыкальными средствами — хотя, порой, нечто гораздо большее.

Цикл «Отзвуки театра» составлен Леонидом Десятниковым из музыки к спектаклям кукольного театра, которую он писал в 1980-е годы. Его прикладной, «несерьезный» характер скрывает очевидный при более внимательном рассмотрении почерк большого мастера, тонко и искусно преобразующего банальное. Однажды Десятников сам охарактеризовал черты стиля своей музыки (хотя, конечно, с долей самоиронии), сведя их до трех максимум: «эмансипация консонанса», «преобразование банального», «минимализм с человеческим лицом». Думаю, эти определения стоит экстраполировать и на музыку других авторов этого диска.

Музыка Владимира Рябова крайне разнообразна. Говоря о ней в настоящем контексте, я бы, прежде всего, отталкивался от шедевральности первоисточника, с которым автор работает. Русские народные песни, ставшие для многих анахронизмом в процессе индустриализации, оживают и обнаруживают себя как выдающийся музыкально-поэтический материал, переосмысленный и претворенный в новых формах. Многогранный, разнородный, но при этом предельно живой язык этой музыки гармонично сочетается с куплетно-вариационной формой».



46

Новая запись современной музыки в исполнении молодого пианиста, чьё имя у всех на слуху,—сочетание этих элементов сделало концерт-презентацию Лукаса Генюшаса важнейшим фортепианным событием осени. Фирма «Мелодия», выпустившая диск, в последние годы из компании по переизданию бэк-каталогов превращается в полноценный звукозаписывающий лейбл. К тому же, Генюшас — не «пианист современной музыки», существующий в своего рода «музее-заповеднике», в стороне от столбовых дорог концертной жизни и исполнительской индустрии. У артиста прочная репутация в мире стрейт-репертуара, и успех на недавнем Конкурсе имени Чайковского лишь добавил к ней яркие штрихи.

Программа концерта и содержание CD, в целом, идентичны: в Малом зале Лукас Генюшас не играл несколько вошедших в диск пьес В. Арзуманова и В. Рябова и, наоборот, добавил к циклу «Отзвуки театра» Л. Десятникова, его же «Арию с колоколом» и два фрагмента киномузыки. Идея программы, ясно изложенная в предисловии исполнителя, пожалуй, требует двух комментариев. Первый связан с именами Прокофьева, Бартока и идеей «новой простоты». Метаморфозы языка этих и других классиков XX века происходили в принципиально иной стилистической ситуации — прямого высказывания. В изменившейся парадигме («Я люблю тебя, как сказал бы...») — остроумное определение постмодернизма Умберто Эко) простота — заданная величина, а не естественный результат эволюции музыкального языка. Второй комментарий — к высказыванию Л. Генюшаса об общих для всех трех композиторов «корнях музыкальной эстетики» — приводит нас к двум важнейшим вопросам: о природе простоты в музыке трёх авторов и, как следствие, о качестве представленных сочинений. Представляется, что эта самая простота — совершенно разного свойства. Леонид Десятников — классический пост-

модернист, в основном, оперирующий выработанными музыкальными пластами; Владимир Рябов — вовсе не постмодернист; он почти всегда предпочитает прямую речь; Валерий Арзуманов — некий средний вариант; его точечные «заходы» в постмодернизм отнюдь не определяют творческого лица.

Творчество «отшельника советской музыки» (заголовок статьи в журнале «Музыкальная академия», № 1, 2010) В. Арзуманова в России известно лишь частично. Но как раз «27 лёгких пьес...» в конце 1980-х целиком исполнил и записал другой воспитанник Веры Горностаевой, Михаил Коллонтай (Ермолаев). А вот масштабные сочинения Арзуманова почти не играют; один из немногих пианистов, который включает их в свои программы, — Андрей Диев. Назвать лёгкие пьесы слабым сочинением было бы большой ошибкой, но, вероятно, ещё большая — представлять цикл «для детей и юношества» неким посланием Арзуманова, квинтэссенцией его стиля.

Работая с «советским» (в широком смысле слова — от мелодий и ритмов массовых песен до характерных образов «детских» инструктивных пьес) материалом, композитор иной раз столь близко подходит к «предмету», что кажется, будто отстранения и вовсе нет. На одну из причин указал тот же Михаил Коллонтай: в своё время не чуждый бардовской культуры Арзуманов сочинил более 300 песен для гитары на собственные слова. Главной интонационной неожиданностью цикла становится пара пьес «Посвящение Лещенко» (не Петру — Льву!) и «Посвящение Малеру». «Читатель ждёт уж рифмы розы», — серьёзной пьесы после пародии на эстраду 1970-х, — а получает пародию в квадрате: перед нами ироническая реконструкция псевдофольклорных опусов, которыми славились, к примеру, Владимир Захаров или Валентин Левашов. Несколько пьес отчётливо напоминают об инструктивной задаче цикла: таковы, например, «Ты не плачь...», в которой простое, преимущественно двухголосное изложение, сочетается с весьма прихотливым ритмом; «Шут» в манере рэгтайма. Две пьесы стоят особняком, в них Арзуманов сбрасывает маску иронии: это замечательная фугетта «Посвящение Буцко» (никогда не учившись у московского коллеги, Арзуманов всегда ценил его музыку и даже написал о Ю.М. статью «Ключ к творчеству Буцко»; она опубликована в июне 1991 в журнале «Советская музыка») и тема с вариациями «Молитва», апеллирующая к знаменному распеву в контексте современной модальности.



Творчество Владимира Рябова неоднократно освещалось на страницах нашего журнала. Выдающийся композитор и незаурядный пианист, он, как уже отмечалось, всегда говорит серьёзно, от первого лица. Творчество Рябова отталкивается от классической системы музыкальных жанров и классической же иерархии элементов музыки (мелодии, гармонии, ритма и т.д.), что не исключает ни разнообразия музыкального языка, ни смелых стиливых экскурсов.

Важнейшее имманентное свойство фортепианной музыки Рябова — именно её фортепианность. Возможно, некоторые читатели сочтут это утверждение бессмыслицей, — но в последние десятилетия появилось множество сочинений, в которых авторов совершенно не интересует накопленное веками звуковое и техническое богатство этого инструмента. Очевидная сверхзадача фортепианных обработок русских песен — показать, «из какого сора» растут те самые «стихи», увидеть в русском городском романсе или хрестоматийном, запетом и заигранном от филармоний до ресторанов, фольклоре еще не исследованные слои и возможности развития.

Неизменная серьёзность иногда больше мешает, чем помогает автору. В самом деле, в вариациях на тему песен «Эй, ухнем!» (а также «Славное море — священный Байкал» и «Вдоль по Питерской» — эти песни вошли только в CD) фактурно-гармонические эксперименты стали вещью в себе и затуманили собственно художественные задачи. Вероятно, самые удачные вариации — на темы песен «Вечерний звон» (с замечательными сонорными эффектами, превращающими этот самый звон сначала в ночной, потом в несколько inferнальный; в самом конце возникают неожиданные ассоциации с медленной частью Седьмой сонаты Прокофьева) и «Однозвучно гремит колокольчик»: в этой пьесе Рябов как будто путешествует на машине времени, из середины XIX века в скрябинско-метнеровские 1910-е — и обратно (в коде есть явный намек на «Жаворонка» Глинки — Балакирева).

Особняком стоят две пьесы. Первая из них — кант с вариациями «Буря море раздымает» — самая скромная в чисто фортепианном отношении. И эта аскетичность кажется скорее плюсом, чем минусом: тема и вариации стилистически едины, в развитии сохранён суровый «мужской» колорит канта, а изложение доступно и тем, кто еще далек от вершин пианистического мастерства. «Светит месяц», напротив, — самая масштабная и виртуозная пьеса цикла. Её ясная функциональность подчеркнута подзаголовком «русская рапсодия». Выделяется сред-

няя группа вариаций, с явными аллюзиями и на звуковой мир поздних (ор. 39) этюдов-картин Рахманинова.

Леонид Десятников представлен в программе ранним фортепианным циклом «Отзвуки театра», собранным, как известно, из фрагментов прикладной музыки. Архитектоника цикла превосходна: он открывается и закрывается «Увертюрой» и «Финалом» (в обоих случаях — с подзаголовком «Маски»); эти пьесы, напоминающие о неоклассических опытах Стравинского, соотносятся как правая и левая двери, ведущие в анфиладу или парадный зал. Остальная музыка в цикле, к сожалению, — весьма разного качества. Быстрые пьесы — политональный «Водевиль» и «Рондо-погоня» в манере рэгтайма — хороши как прикладная музыка, в ситуации и границах спектакля; перешагнув эти границы, они ни обнаруживают иного, добавочного смысла. Напротив, медленные пьесы «Из жизни Кашея» и «Колокольчики» предвосхищают Десятникова нынешней, зрелой поры. Они обнаруживают едва ли не главное умение композитора — не просто поймать ускользающую красоту, а распылить её на мириады звучащих микрочастиц (как кадр в кино в замедленном воспроизведении). Это умение ещё заметнее в знаменитой «Элегии» (Jamais). В зависимости от синтаксической конструкции это французское слово может быть переведено по-разному: от «никогда» до «когда-нибудь». В этой безграничности и бесконечности и существует Десятников. Когда-то София Губайдулина назвала Густава Малера «художником заключительной партии»: *«Каждый век ставит в разные периоды разные задачи. Каждый период требует экспозиции своих тем, их развития и завершения. Малер не побоялся взять на себя роль заключительной партии в тот момент, когда время ставило задачей изложение главной темы»*. В «век постмодернизма», как известно, главной темой быть не может. Но есть художник собственно коды — Леонид Десятников.

Возможно, в концертную программу и CD Лукаса Генюшаса вошли не лучшие сочинения каждого из представленных авторов. Однако внимательное вслушивание приводит к парадоксальному выводу: в ансамбле, в одной программе представленные сочинения лучше, чем каждое из них в отдельности. Как тренер, составивший замечательную спортивную команду из подходящих ему и друг другу игроков, пианист соединил современных авторов в убедительный ансамбль. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

# КЛАВИРНЫЕ СОНАТЫ ГАЙДНА: ЗАГАДКИ И ОТКРЫТИЯ

Перед критиком, пытающимся оценить современную ситуацию с исполнением клавирного наследия Гайдна, встаёт довольно сложная задача. Начнем с того, что до сих пор по этой теме не появилось музыковедческих трудов, сопоставимых с эпохальными работами о Бахе А. Швейцера или Э. Курта<sup>1</sup>. С Гайдном дело вообще обстоит таким образом, что чуть ли не до последних десятилетий его музыку явно недооценивали или, во всяком случае, зачастую интерпретировали как бы в «тени» других венских классиков<sup>2</sup>. В результате Сонаты и другие клавирные сочинения Гайдна до сих пор не имеют своей достаточно глубокой «истории интерпретации» и, в частности, дискографии, сколько-нибудь сопоставимой по значению и объему с историей интерпретаций Баха, с одной стороны, и Моцарта, с другой. Эта ситуация стала меняться лишь в самые последние десятилетия.

Клавирные сочинения Гайдна, особенно 1770–1790-х годов, принадлежат интереснейшей эпохе, когда фортепиано уже начало свое бурное восхождение, так что аутентисты обращаются в данном случае уже не к клави-



ну, а к молотчковому клавиру — инструменту, значительно более близкому к современному фортепиано. Поэтому здесь уже нет таких явных тембральных и интонационных различий, как это бывает, когда используют современный рояль при исполнении Скарлатти или Баха, хотя хаммерклавир, как известно, наделен рядом качеств, которые оказались утраченными в ходе эволюции инструмента: например, на современных роялях почти исчезла возможность полноценно применять эффекты *una corda*, *due cordi*, *tre cordi*, столь часто встречающиеся, например, у Бетховена<sup>3</sup>.

Но проблемой, которая скорее как бы объединяет в данном случае исполнителей на хаммерклавире и на современном фортепиано, является все еще сохраняющаяся трудность в более точном определении стиля гайдновской музыки, явно относящейся к совершенно иной, чем в эпоху барокко, парадигме, трактующей мир во многом с принципиально иных позиций, чем это было в эпоху Баха.

Запутывает картину и часто встречающееся (особенно в учебниках по истории музыки)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Имеется в виду не количество работ (оно весьма значительно) и не степень охвата материала (книга Л. Шомфаи, например, более чем подробна), но скорее уровень концептуальности.

<sup>2</sup> Ср.: «Продолжавшиеся в течение всего XIX столетия знаменательные споры о культуре и музыкальном вкусе изменили взгляды на Баха, Моцарта и Бетховена — но не понимание [творчества] Гайдна. [...] И вплоть до недавнего времени, уже в веке XX-м, это статичное и неподатливое к изменениям восприятие, как кажется, продолжало оставлять неизгладимый след на оценках Гайдна». (см.: Leon Botstein. *The Demise of Philosophical Listening: Haydn in the 19th Century // Haydn and his World*. Princeton University Press, 1997, p. 256).

<sup>3</sup> В современных роялях, идущих вслед новым слуховым приоритетам, ощущается постепенная утрата и того глубокого звука, который был характерен для предшествующих эпох. Выразительность на рояле теперь осуществляется в рамках скорее *leggiero*, чем *plena voce*. Параллельно с этим наблюдается почти полное «отмирание» левой педали, эффекты которой в наши дни в основном осуществляются с помощью специфического сверхлёгкого туше.

<sup>4</sup> Не говоря уже о некоторых устойчивых клише, кочующих из одной музыковедческой работы в другую. Вот одно из типичных для отечественного исторического музыковедения утверждений: «Мир Гайдна — это мир не трагических, не героических, а простых, чаще более обыденных образов и чувств» (См.: Ливанова Т. *История западноевропейской музыки до 1789 г. М., 1940, с. 635*).

стремление сведения проблемы исполнения гайдновской музыки к некоему общему канону «венского классического стиля», хотя, например, не вполне корректно трактовать клавирного Гайдна с позиций, которые эффективны, скажем, при исполнении Моцарта. Не входя здесь в подробности, рискну утверждать, что между ними, хотя и не во всех сочинениях, всё же существуют различия, вполне сопоставимые, например, с различиями между Прокофьевым и Шостаковичем.

Надо прямо сказать, что историки музыки гораздо глубже проанализировали эпоху барокко и поэтому смогли полнее трактовать смыслы баховского искусства, чем искусство той переходной эпохи, к которой относится и Гайдн. Например, до сих пор не дано достаточно внятного объяснения факту неожиданно быстрого расцвета фортепиано после двухвекового господства клавесина и его разновидностей, при том, что вторая половина XVIII века сегодня все больше привлекает внимание как исследователей, так и исполнителей<sup>5</sup>. И творчество Гайдна может послужить здесь наиболее удобным примером. Но здесь нам придется на время отклониться от исполнительской темы и коснуться некоторых более общих проблем.

В течение исторически краткого периода между 1750 и 1791 годами<sup>6</sup>, то есть датами смерти Баха и Моцарта, в католических областях Южной Германии — вначале в Мангейме, а затем и в других культурных центрах, прежде всего в самой Вене — в инструментальном творчестве возникает совершенно невероятная для музыки предшествующей эпохи драматургия, зачастую основанная на принципиально новом для инструментальной музыки принципе «subito», в частности, на неожиданном сопоставлении полярных состояний: абсолютного покоя и доходящей чуть ли не до неистовства предельной возбужденности<sup>7</sup>. Среди многих возможных примеров достаточно вспомнить резкие переходы к побочным темам в первых частях Сонаты c-moll (Ноб. XVI:20) Гайдна или Сонаты a-moll (К. 310) Моцарта (1778). Такого же рода эффекты subito можно наблюдать и во многих других сочинениях, например, у Моцарта — в Adagio h-moll (К. 540) или в Фантазии c-moll (К. 475).

<sup>5</sup> Даже в чрезвычайно тщательно выполненной работе И.В. Розанова «От клавира к фортепиано» (СПб., 2001) этот вопрос, как мне кажется, не нашёл своего ответа.

<sup>6</sup> Ср.: «Великий переворот в немецкой музыке после 1750 г. произошёл в необыкновенно короткий промежуток времени, едва охватывающий одно поколение; но этот переворот — от смерти Баха до творческих попыток Гайдна, — пожалуй, самый значительный в истории музыки. (См.: Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 151).

<sup>7</sup> К череде полярностей можно было бы присовокупить и антитезы возвышенного-профанного, или серьезного и комического — всё это крайне характерно, кстати, не только для Гайдна, но и для Моцарта, а позднее и для Шуберта.

В подобных случаях в австрийской инструментальной — или, следуя возникшему примерно в ту же эпоху термину — чистой музыке обнаруживается явная тяга к разрывности и как бы взрывчатости формы, стремление к крайнему напряжению драматизма, наконец, просто стремление удивлять, поражать. Вообще говоря, сама по себе резкая смена парадигм в эту эпоху вроде бы очевидна и не требует никаких доказательств, поскольку она с абсолютной ясностью слышна в большинстве и инструментальных, и оперных произведений, прежде всего, конечно, у тех же Гайдна и Моцарта. В этот же период происходит и грандиозный по своим последствиям процесс разрушения барочных форм, и — параллельно с таким разрушением, — радикальное переосмысление роли инструментальных жанров. Можно предположить, что в этом процессе известную роль сыграла и идеология масонства. Попытаюсь пояснить сказанное.

Барочная «вселенная», ориентированная на евангельскую парадигму (иными словами — на страдания Христа и ощущение трагичности и греховности мира), преимущественно пессимистическая трактовка судьбы человека как существа греховного вдруг сменяется чем-то радикально иным — ощущением возможности невероятной полноты жизни и гармонии бытия («немыслимым оптимизмом», — по образному выражению А. Михайлова<sup>8</sup>). И дело вовсе не в общеизвестных фактах членства Гайдна, Моцарта и многих других известных лиц того времени в масонских ложах (участие Гайдна в их деятельности было чисто формальным).

Куда более важно то, что всё невероятное скопление лучезарности, бодрости, жизнерадостности, в общем, всю невероятную «гармонию мира», которую мы ощущаем, например, в Лондонских симфониях, многих квартетах и клавирных сонатах Гайдна, трудно объяснить лишь чисто австрийской ментальностью, (а как тогда быть с Шубертом — явным антиподом Гайдна в этом плане?), благоприятной концертной ситуацией в Лондоне конца XVIII века, где уже намечаются зачатки массовой культуры, личной человеческой доброжелательностью композитора или же его уклонением в сторону — как было принято трактовать это в недавние времена — так называемого «демократизма».

Столь существенные для барочной музыки темы страстей и страдания радикально переосмысляются, становясь приоритетом чело-

<sup>8</sup> «Классическое австрийское искусство — это искусство почти невысказанного оптимизма, [...] в котором отражалась красота совершенно созданного бытия». (См.: Михайлов А.В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. С. 20–21).

века, отныне свободного от слишком тесной связи с божественными заповедями. Происходит своего рода автономизация и даже демонизация страсти и вместе с нею и автономизация самой музыки как наилучшего способа выражения страсти<sup>9</sup>. Можно сказать, что знаменитые идеи Руссо о «естественном человеке» воплотила в музыке вовсе не французская революция, а скорее музыка Моцарта. И в этом плане масоны в своих музыкальных пристрастиях унаследовали скорее не барочную эстетику, а ренессансную. Тем более, что сама идея страсти как самодовлеющей ценности пришла в Австрию из Италии, из её ранних опер.

Представляется, что симфония, соната, квартет становятся у зрелого, а особенно позднего Гайдна средоточием качественно нового осмысления мира, наполненного грандиозной позитивной энергией. И всё это могло быть порождено, в частности, и масонской Утопией, основанной на вере в возможность, объединившись в сообщество свободных людей («вольных каменщиков»), учредить некое всемирное братство,—утопией, подобно всем остальным утопиям, преисполненной оптимизма.

Так или иначе, в результате невероятного и до сих пор не до конца осмысленного исследователями синтеза самых разнородных элементов в течение поразительно короткого отрезка времени возникает абсолютно новый стиль, порождающий, особенно поначалу, совершенно невозможную для Барокко ересь несслыханной простоты музыкального языка, которая может поражать и сегодня, особенно если сравнить какое-нибудь из поздних баховских творений (вроде «Kunst der Fuge») со многими (и не только ранними) произведениями Гайдна и Моцарта. Исследователи справедливо указывают, что в этом переломе свою роль сыграли итальянская опера-буффа<sup>10</sup>, «фантазийный» клавирный стиль К. Ф. Э. Баха, а также расцвет галантности как одного из центральных эстетических факторов этой эпохи, как и тот несомненный взлет чувственности, который был бы абсолютно невозможен в рамках эстетики барокко.

<sup>9</sup> Ср.: «Утверждение, что именно христианство принесло миру чувственность, может показаться рискованным и дерзким [...] Значение музыки раскрывается во всей своей истинности, [...] как то средство, которое христианство исключает из своей внутренней области—и как раз посредством этого полагает. Иными словами, музыка—это нечто демоническое». См.: Киркегор С. Или—Или. СПб, 2011, с. 87, 90–91. Речь у Киркегора, напомним, идёт о «Дон-Жуане» Моцарта.

<sup>10</sup> По-видимому, как раз воздействие итальянского оперного театра оказало колоссальное влияние и на процесс упрощения музыкального языка, и на активизацию в австро-немецкой музыке разнообразной пластики, и, в частности, на вовлечение в жанры чисто инструментальной музыки множества всякого рода подразумеваемых жестов. Об этом в своё время многое было сказано В. Конен в её работе «Театр и симфония».

Однако в ходе решения проблем построения крупной формы композиторы этой переходной эпохи вскоре начинают осознавать невозможность оставаться в рамках первоначальной «несслыханной простоты» и вынуждены вновь возвращаться к вроде бы отвергнутой технике контрапункта. Впрочем, давно известно, что любая революция несёт в себе зародыши собственной контрреволюции, так что любая «авангардность» рано или поздно порождает стремление, как выразился однажды И. Стравинский, к «ремонту старых кораблей»<sup>11</sup>.

В результате всех этих грандиозных сдвигов мы можем наблюдать в чисто камерных жанрах, например, в некоторых поздних гайдновских клавирных сонатах черты симфонизации фортепианного стиля, здесь возникает качественно новый масштаб, по своей мощи явственно предсказывающий масштабы, присущие бетховенскому творчеству. Особенно это относится к так называемым «Лондонским» сонатам 1794–95 г. (Hob. XVI:50 и 52). Может быть, причины подобного феномена следует—вслед за В. Конен—искать и в отчётливо проявившейся в симфонической и клавирной музыке этого времени тяге к театральности. Можно назвать и многие другие причины возникновения и широкого распространения в австрийской музыке полярностей разного рода, порою настолько идущих вразрез с установленными канонами формы, что хочется усомниться в расхожем определении стиля первой венской школы как «классического».

И в этой связи возникает, в частности, вопрос, насколько для исполнителя плодотворно рассматривать Гайдна прежде всего как предтечу Бетховена (и, соответственно, Бетховена как наследника гайдновского стиля)<sup>12</sup>, или же следует попытаться найти иные принципы подхода, соответствующие именно гайдновской музыке и никакой другой. Однако в силу того, что гайдновские сонаты в бетховенскую эпоху практически оказались забытыми и полноценно звучали с концертной эстрады только со второй половины XX века, вполне понятно, что в ряде случаев бетховенские аллюзии здесь оказались почти что неизбежны. Это ясно слышится, например, в некоторых записях С. Рихтера, осо-

<sup>11</sup> Можно привести в пример Сонату Es-dur (Hob. XVI:25), вторая часть которой целиком написана в форме канона. В Сонате A-dur (Hob. XVI:26) встречаем Menuetto al Rovescio, иными словами, форму ракохода. Можно назвать и ряд других подобных примеров из квартетов и симфоний.

<sup>12</sup> Ср. с весьма характерным высказыванием Г. Нейгауза о Гайдне, вернее об опасности «уклонения» в сторону Гайдна: «...трудность состоит в том, чтобы в Бетховене не удариться в слишком романтическую сторону и вместе с тем не перебарщивать в сторону Гайдна, профессорской сухости, хрестоматийности, куда ученики очень часто склоняются просто по собственному почину». (См.: Нейгауз Г. Г. Литературное наследие. Доклады и выступления. Беседы и семинары. Открытые уроки. Воспоминания. М., 2008, ч. 218).

бенно в его исполнении Сонаты Es-dur (Ноб. XVI: 52), где разнообразные полярности состояний становятся как бы визитной карточкой гайдновского стиля. В этой сонате мы встречаемся с таким типом драматургии, которую я бы даже рискнул условно назвать «акупунктурной», настолько большую роль играют в ней разного рода внезапные острые акценты и неожиданные гармонические сдвиги, естественно, сильно привязанные к принципу subito. И параллели с творчеством Бетховена возникают как бы сами собой<sup>13</sup>. Именно по этой причине форма становится не просто контрастной, но даже «дискретной»: ведь вся соната, а не только её первая часть, просто «перенаселена» сверхсмелыми модуляционными «разрывами», столь несовместимыми с принципами «текучести», свойственными барокко. Для примера достаточно привести два характерных момента (см. с. 52). Первый пример взят из разработки первой части. Тональность E-dur побочной партии, внезапно возникающая после хорошо подготовленного предыкта с ферматой на доминанте c-moll, красноречиво свидетельствует о намерении Гайдна создать ситуацию неожиданную и даже парадоксальную в отношении гармонической логики. Конечно, в этом можно видеть и специфическое проявление гайдновского юмора.

Второй пример (примеры №№ 2, 3) относится к переходу от второй части к финалу. Здесь мы видим не менее парадоксальный переход из тональности второй части (E-dur) к основной тональности сонаты. В своей замечательной интерпретации С. Рихтер с помощью attacca subito до предела обостряет возникающее переченье между звуками gis и g.

Весьма характерно, что в данном случае трактовки Рихтера и Гульда если и не совпадают, то, во всяком случае, достаточно схожи и прежде всего — в постоянном подчёркивании «неожиданностей», о которых говорилось выше. Мощнейшая энергетика в финале равно присутствует и в том и в другом исполнении. Что же касается С. Рихтера, то здесь порою закрадывается мысль: а не предсказал ли в данном случае Гайдн не только Бетховена, но и будущую неистовую энергетическую прокофьевских сонат? Не менее мощное и масштабное прочтение этой сонаты встречаем и в записи М. Юдиной, для которой, как известно, вообще было свойственно передавать музыку в сильном «оптическом уве-

личении». Нечто близкое к такой концепции мы можем услышать и в трактовке той же сонаты венгерским пианистом Дежё Ранки, явно находившимся под влиянием гульдской манеры.

На фоне перечисленных интерпретаций запись современного аутентиста Рональда Браутигама выглядит хоть и достаточно естественной, но вряд ли открывающей какие-то новые (точнее, «старые») горизонты. С одной стороны, резкость контрастов здесь сглажена, тогда как, с другой, ожидаемые галантность и изящество, свойственные музыке этой эпохи, тоже проявлены не слишком рельефно. И если Гульд, Рихтер и Юдина, в силу своих, условно говоря, «бетховенианских» концепций, вообще проходят мимо присущей музыке XVIII века специфической танцевальной пластики, то Р. Браутигам, исполняющий сонату на историческом инструменте, как бы игнорирует её уже по неведомым мне соображениям. Недостаток подобной пластики можно усмотреть и у таких авторитетных аутентистов, как А. Штайер или К. Шорнсхайм.

Я охотно соглашусь с теми, кто утверждает, что в исполнении гайдновской сонаты на историческом инструменте (правда, почти в 100% случаев речь идёт о новейших копиях, но этим можно и пренебречь) точнее передаются не только тембральная картина и некоторые особенности артикуляции и педализации, но и более достоверным предстает подлинный масштаб сочинения. Несомненно, что Рихтер, Гульд и Юдина несомненно преувеличивают этот масштаб. Хотя, с другой стороны, за два столетия наш слух настолько изменился во всех отношениях — и в плане звуковысотности, и в плане тембра, да и в плане оценки масштабности и объёмности звучания тоже, что трудно представить, какое именно впечатление могла производить эта соната в середине 1790-х годов в исполнении талантливой воспитанницы М. Клементи Терезы Янсен, обладавшей, судя по тексту сонаты, недюжинной виртуозностью<sup>14</sup>. Хотя, учитывая то, что Гайдн несомненно стремился в своей сонате создать впечатление чего-то самого неожиданного, оригинального и т.д., возможно, что и в данном случае (особенно если учитывать большую мощь лондонских фортепиано той эпохи в сравнении с венскими) некоторое преувеличение масштаба не противоречит или даже вообще соответствует первоначальным намерениям автора<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Ср. с высказыванием Л.Н. Наумова: «Гайдн для меня — самый, может быть, детективный композитор: по непредсказуемости, неожиданностям, почерковым находкам [...] У него есть свое лицо, которое может неожиданно меняться. И его надо по-другому играть». См.: Лев Наумов. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М., 2002, с. 186.

<sup>14</sup> Соната посвящена этой пианистке, с семьёй которой Гайдн поддерживал дружеские отношения.

<sup>15</sup> По мнению известного исследователя клавирного творчества Гайдна Л. Шомфай, большинство сонат принадлежит к одному из двух основных типов: либо к «камерному» либо к «концертному». Возможно, принадлежность к последнему типу и объясняет масштабность последней сонаты.

Пример 1

Example 1 shows two systems of piano music. The first system features a treble staff with chords and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues with a treble staff marked *p* (piano) and a bass staff with a similar rhythmic pattern.

Пример 2

Example 2 shows a single system of piano music. The bass staff has a melodic line with a *tenuto* marking and a *p* (piano) dynamic. The treble staff has chords with *fz* (forzando) dynamics. The system concludes with a *p* dynamic and a fermata.

Пример 3

Example 3 is marked **Presto** and shows a single system of piano music. The treble staff has a melodic line with a *p* (piano) dynamic and various fingering numbers (4, 3, 1 3 5 2, 1 2, 5 2, 1 2, 2 3, 4). The bass staff has a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic.

Но вот мы знакомимся с относительно недавней записью той же сонаты, сделанной московской пианисткой **Екатериной Державиной**, записавшей, подобно Р. Браутигаму и ряду других современных аутентистов, полный комплект гайдновских сонат, но уже на современном фортепиано<sup>16</sup>. И что же мы слышим на этот раз? Во-первых, весьма точное выполнение всех артикуляционных и динамических авторских ремарок. Затем — отточенную, в основном нонлегатную артикуляцию в беспедальных пассажах. И, может быть, самое главное: у пианистки мы слышим тонко и при этом рельефно обрисованные на-

ки на «жестовость», театральность и юмор в поведении скрытых в сонате «персонажей». Кое-что в исполнении Державиной могло бы напомнить о Гульде, однако здесь нет той экспрессии, которая была свойственна канадскому пианисту, как нет и попыток «преувеличить» масштаб этой музыки, иными словами, подчеркнуть её значение как «предтечи» позднейшего бетховенского стиля. Возможно, по мощи энергетики, по динамическим средствам, наконец, по силе эмоционального воздействия такая трактовка и уступает вышеупомянутым мастерам старшего поколения. Но в ней есть нечто, придающее особую ценность: в трактовке Е. Державиной, с одной стороны, явно просматривается стремление

<sup>16</sup> Комплект выпущен на девяти дисках немецкой фирмой Profil в 2013 году; запись осуществлялась на протяжении более чем 10 лет.



к стилистической «чистоте» и установлению определённых ограничений в использовании ресурсов современного рояля; с другой стороны, такая трактовка доказывает возможность как бы некоего «третьего пути» в интерпретации старой музыки: без применения исторических инструментов, но с учётом всех современных представлений об уникальности гайдновского стиля, которыми мы во многом обязаны аутентистам. Иными словами, исполнение Державиной тоже в какой-то мере можно отнести к типу «исторически информированных» интерпретаций. И мне лично такой «третий» путь представляется достаточно плодотворным, ибо он позволяет примирить возникшие крайности, например, экспрессивный максимализм Гульда со стилистическим пуританизмом некоторых представителей аутентики.

Е. Державина трактует Гайдна живо, выразительно, пластично, однако почти нигде не выходит за пределы камерной манеры; в её исполнении не применяется ни весовая игра, ни эффектные педальные наложения. С другой стороны, порой она довольно свободно обращается со временем, особенно в каденционных разделах, обычно предшествующих в сонатах Гайдна резкому драматургическому перелому. Такой путь, как мне кажется, может позволить сгладить те противоречия, которые накопились за последние десятилетия в интерпретации старинной музыки, и, сохраняя ощущение ценности всего того, что внесли в трактовку Гайдна Э. Гилельс, С. Рихтер, М. Юдина, как и мастера более молодого поколения (прежде всего, М. Плетнёв и А. Любимов), прийти к пониманию того, что «исполнительская биография» Гайдна» ещё только начинается (если, конечно, оставить за скобками прижизненные интерпретации его музыки) и что возможности прокладывания новых путей и открытия новых горизонтов оставляют здесь шанс для будущих поколений исполнителей.

Подведём некоторые итоги. В сложной современной ситуации критику, как мне кажется, непродуктивно оставаться сторонником какой-либо из музыкальных «партий» или «течений». С моей точки зрения, бесперспективно становится яростным адептом и фанатическим приверженцем нового против старого или наоборот, поддерживая тем самым вышеописанную ситуацию «двоемирия». Не следует, скажем, торопиться «отменить» В. Менгельберга только потому что уже есть Ф. Брюгген (в баховских «Страстях по Матфею»), или, скажем, А. Шнабеля, потому что есть А. Любимов (в сонатах и концертах Моцарта). Решающим фактором является не «возраст» исполнения, а мера таланта исполнителя и степень его проникновения именно в данное произведение. Мне представляется, что наиболее плодотворным является попытка увидеть в современном сложном «археологическом» напластовании интерпретаций разных эпох прежде всего процесс расширения смыслов каждого из шедевров или некоего стиля в целом.

Исторические знания, которые принесла нам новая эпоха, обязывают нас шире, чем это было ещё несколько десятилетий назад, смотреть на историю музыки, причём не только в плане охвата временных пластов, но и в плане наблюдения над вечной и почти всегда непредсказуемой эволюцией искусства. Язык искусства—я имею в виду и композиторскую и исполнительскую его разновидности—может простирается, условно говоря, от предельной простоты до предельной усложнённости, долг же критика-эксперта состоит в том, чтобы отличить всё то, что позволяет искусству оставаться живым, не жертвуя при этом непоколебимыми законами вкуса, красоты, формы и т.д., от—пусть очень ярких и разрекламированных—подделок, какие бы новейшие технологии не были задействованы на этом пути. Возможно, что нынешний рояль в будущем уступит своё место неким новым гибридным инструментам, совмещающим достоинства прошлого и современности. Но я не думаю, что значение Баха, Гайдна, Моцарта и других гениев музыкального искусства что-то потеряет при этом. Это же можно отнести и к гениям исполнительства.

«У каждого столетия другие уши»,—написал Шуман в одной из своих рецензий. К этому ныне стоит прибавить: «и другие технологии». Но само древо искусства, если перефразировать высказывание великого поэта, всё равно должно оставаться вечно зеленеющим. ■

**Андрей ХИТРУК**

## ЛАНДШАФТЫ ШУБЕРТА



24 октября 2015

Малый зал Московской консерватории

**Станислав ИГОЛИНСКИЙ**

Ф. Шуберт. Три пьесы для фортепиано, D459/459A. Соната e-moll, D566/506. Allegretto c-moll, D915. Три пьесы для фортепиано, D946

54

**С**танислав Иголинский, к сожалению, довольно редкий гость на московской эстраде. Являясь одним из победителей двух крупнейших конкурсов (имени Чайковского в Москве и Королевы Елизаветы в Брюсселе), он, конечно, мог бы претендовать на большее внимание со стороны концертных организаций.

Монографическая шубертовская программа — также довольно редкое явление на наших афишах, тем более что в программе значились некоторые малознакомые, а то и вовсе неизвестные слушателю пьесы.

Исполнительский стиль С. Иголинского можно было бы условно обозначить как интровертный. Прямых выражений страсти, пафоса, чувственности, экстаза и прочих столь любимых публикой аффектов в этом концерте вовсе не присутствовало. А было углублённое напряжённое переживание, своего рода вслушивание в шубертовские звуковые ландшафты. Ведь недаром А. Шнабель как-то сказал о музыке композитора: «Это лес на солнце и в тени». Я бы добавил: чередование близи и дали. Первое, представляющее как бы передний план, осуществляется редкими вспышками forte, тогда как второе, занимающее куда больше места в шубертовской музыке, проявляется в различных оттенках piano и pianissimo. Шуберт как бы постоянно оперирует множественностью звуковых планов, выстраивая своеобразную «глубину кадра», и в этом плане его музыка отчасти родственна музыке Дебюсси.

Музыкальное время у Шуберта наделено особой текучестью. Отсюда, из этого ощущения непрерывного протекания «тихого времени» (изредка прерываемого вспышками forte), рождаются и так называемые «божественные длинноты», которые удаётся убедительно реализовать только очень немногим музыкантам.

С. Иголинский не похож ни на одного из крупных интерпретаторов Шуберта — ни на гиперэкспрессивных Софроницкого и Юдину, ни на сверхмасштабных Гилельса и Рихтера. Образно говоря, он пишет свои звуковые картины не маслом, но скорее пастелью. Его слух устроен иначе, он как бы постоянно вглядывается в ткань произведения, зорко подмечая в ней все линейные моменты. С другой стороны, с особой чуткостью отмечались пианистом и многочисленные эллиптические модуляции, которыми так богата эта музыка.

Пожалуй, все эти особенности исполнительского стиля С. Иголинского раскрывались постепенно, полностью реализовавшись во втором отделении концерта. В первом же мы услышали редко звучащие три пьесы (D459/459a), а также четырёхчастный вариант известной сонаты e-moll (D566/506), которая — уникальный случай в истории фортепианной музыки — исполняется (например, С. Рихтером) в трёх разных вариантах.

Поначалу могло сложиться впечатление, что пианист играет как бы для себя или для узкого круга друзей, как это и бывало на знаменитых «шубертиадах». Но постепенно, с каждой новой пьесой контакт пианиста с аудиторией шёл по возрастающей, достигнув пика в программе второго отделения.

Именно здесь, например, в Allegretto c-moll (D915) и в трех пьесах 1828 года (D946), изысканное мастерство пианиста проявилось в наибольшей степени. Перед слушателями возникло как бы бесконечное плетение звуковых кружев, заставляющее с напряжённым вниманием следить за тончайшими изменениями гармонической и мелодической ткани произведения.

Завершился концерт исполненным на бис Музыкальным моментом № 6 (D780). В этой относительно небольшой пьесе, изобилующей повторами и ощущением бесконечного погружения в одно состояние (отдельные вторжения forte и здесь представляли собой отнюдь не драматический контраст, но иную краску или же иную оптику звукового пейзажа), пианист достиг того редкого ощущения подлинности, которое, собственно, и является высшей целью любого исполнителя. ■

**Андрей ХИТРУК**



# 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



## «ОДНА ИЗ САМЫХ ВЕЛИКИХ ЕГО ЧЕРТ — ДОБРОТА...»

Год назад, в декабре 2014 года ушёл из жизни выдающийся пианист и педагог Алексей Аркадьевич Наседкин. Многогранный музыкант, в равной степени гениальный в исполнительском, педагогическом, композиторском мастерстве. Об Учителе вспоминают коллеги и ученики.



**ВАЛЕРИЙ ПЯСЕЦКИЙ,**  
заслуженный артист России,  
профессор Московской консерватории

Алексея Аркадьевича я знал с четырёхлетнего возраста, с тех пор и до последних дней постоянно с ним общался... Нас познакомила Анна Даниловна Артоболевская. Она была уже «старенькая», как мне тогда казалось, и Алексей Аркадьевич постоянно держал, как говорится, «руку у меня на пульсе», а приблизительно с моего 8-го класса наше общение стало постоянным. Потом я учился у него в консерватории, в аспирантуре, ездил с ним в различные поездки. К примеру, целый год мы вместе работали в Югославии, в Белграде. И дальше, когда я работал в ЦМШ, одновременно я был у него ассистентом в консерватории, пока Алексей Аркадьевич не уехал в Японию. В своё время у меня заканчивал школу Денис Мацуев, я его привел к Алексею Аркадьевичу в консерваторию, и в его классе он проучился три года.

Алексей Аркадьевич — совершенно уникальный, не побоюсь этого слова — гениальный музыкант. К сожалению, при жизни до конца не оцененный. Мне кажется, что он достоин значительно большей известности в мире. Как он играл Шуберта, его сонаты! Был замечательным композитором. В его «Детском альбоме» памяти Анны Даниловны есть настоящие шедевры. Маленькие пьесы, но сколько в них очарования! И такая ностальгия по прошлому, просто мурашки по коже. Это дорогого стоит... Очень интересны его камерные сочинения. Мой друг, контрабасист Павел Саблин и я многократно и с неизменным успехом играли его Сонату для контрабаса и фортепиано в различных концертах, на конкурсах и на творческих

вечерах Алексея Аркадьевича. К моему глубокому сожалению, повторюсь, он так и не получил той известности и того восхищения широкой публики, которых он по праву достоин и которые имеют многие современные пианисты, как сейчас говорят, «рядом не стоящие» по уровню культуры, интеллекта, да и по профессиональным качествам. С чем это связано — не знаю, но, надеюсь, время расставит всё на свои места.

Это был очень прямой, искренний, добрый и весёлый человек. Он постоянно шутил, причём от его юмора я часто оказывался в тупике, когда не понимал, шутит он или говорит всерьёз. Такая манера поведения, общения очень часто спасает от постоянного стресса в работе. Возможно, это своего рода защитная реакция: когда хочешь сказать что-нибудь нелицеприятное ученику, которому повторяешь многократно одно и то же, то всё переводишь в шутку. Таким образом легче становится и мне и ему.

Он очень любил шахматы, был настоящим «профи», чуть ли не мастер спорта по шахматам. Это было целой страницей его жизни! Приятно всё это вспоминать... Или, например, зимой ему звонишь, а Татьяна Львовна отвечает, что Алексея Аркадьевича нет дома, он катается на лыжах. Он страстно любил футбол, но тут мы с ним расходились: мы с Мацуевым — «спартаковцы», а Алексей Аркадьевич — «динамовец». Так что у нас периодически даже возникали с ним футбольные схватки!

Всем, что я сейчас умею как музыкант, я обязан Алексею Аркадьевичу. Когда я поступил к нему в консерваторию в 1979 году, ему было всего 37 лет, он был молод, полон сил. Наши занятия — это было что-то невероятное! Настолько тщательно, требовательно и неформально он проходил со мной каждое сочинение. Всё, что я играл, было полито частью и его крови... Как-то я ему играл сонату Шуберта, и он мне долго не давал сыграть дальше первой фразы. Всё не то, не так и не о том. И вдруг: «Я понимаю, что уже страшно тебе надоел. Но ты потерпи ещё немного. Закончишь консерваторию — играй как хочешь». Его чувство ответственности перед музыкой и перед нами было безгранично. Он совершенно не терпел фальши ни в чём! Мы занимались в 29-м классе, и почему-то всё время так получалось, что я был последним, приходил в районе восьми часов вечера. И после занятия для меня высшим счастьем была возможность проводить его до метро «Пушкинская» по бульвару.

Я совершенно обожал Алексея Аркадьевича, как только может студент обожать своего Учи-

теля. Он мне передал всё, что я мог от него перенять. Насколько сумел это «переварить» — не мне судить, но я думаю, что-то у меня отложилось от такого объёма информации.

В общении с учениками он был очень добр, я не помню ни разу, чтобы он на меня или на кого-либо «рвавкнул» — такого просто нельзя было представить. Всегда всё было очень доброжелательно, очень подробно, не глядя на часы, с постоянным юмором и очень непринуждённо. Возможно, у Алексея Аркадьевича не было такого публичного преподавания, как, например, у Г. Г. Нейгауза, — когда сидит полный класс народу, а профессор выступает перед аудиторией. Но зато была очень кропотливая индивидуальная работа. Публичные уроки хороши тем, что автоматически приучают студентов к сцене, но в таких случаях невозможна столь тщательнейшая проработка деталей сочинений, которую всегда проводил Алексей Аркадьевич.

Он часто говорил, что преемственность фортепианной школы идёт не только от Нейгауза, у которого учился и которого всегда вспоминал с величайшим почтением, но значительно раньше, мы (имелись в виду ученики его класса, которые, как и он сам, учились у Артоболовской) являемся прямыми учениками Бетховена! Мы учились у А. Д. Артоболовской, она училась у В. В. Пухальского, тот — у Т. Лешетицкого, и далее через К. Черни эта линия восходит к Бетховену.

А. А. Наседкин почти никогда не занимался с учениками дома — только в крайних случаях. Это был невероятно ответственный человек! Педагогика была для него неотъемлемой частью жизни. В то же время, Алексей Аркадьевич очень много гастролировал, постоянно выступал в Большом зале консерватории, что в те годы было невероятно почетно. Но, по-моему, больше всего он любил сочинять музыку, а всё остальное делил поровну. У него всегда было очень много учеников, и это не мешало ему играть, ездить с концертами по стране и за границу. Последние годы Алексей Аркадьевич занимался в своём подмосковном доме в Опалихе. Студенты с радостью приезжали к нему на дачу на занятия. Это говорит об огромном уважении к Алексею Аркадьевичу со стороны молодёжи. Он не переставал работать до самого последнего дня своей жизни! И так случилось, что 4 декабря 2014 года, в день своего очередного классного вечера, когда он собирался приехать в консерваторию, навсегда остановилось его сердце...



**ВЛАДИМИР  
ОВЧИННИКОВ,**  
народный артист России,  
профессор Московской консерватории,  
директор Центральной музыкальной школы  
при Московской консерватории

В Москву я приехал первый раз в возрасте четырёх лет, меня привезли на прослушивание, когда я встретился с чудесной Артоболовской А. Д. и на всю оставшуюся жизнь я отчетливо запомнил самые сильные впечатления от столицы: лесенку-чудесенку в метро, запах шоколада на Белорусской и... концерт Алексея Наседкина в Доме-музее Чехова на Садовом кольце. Конечно, я мало, что помню, не могу сказать, что он играл. Но в память врезался его вдохновенный профиль и потрясающий звук, каким этот удивительный человек владел в совершенстве! Я был заворожен его исполнением. Как он показывал свои пальчики с подушечками, как он их очень аккуратно, красиво и глубоко клал каждый раз... До 4 лет я не был на таких концертах, и эти цветы, улыбки, разговоры после концерта — он был летом или весной — невероятные остались впечатления.

И потом, когда я уже учился у Артоболовской, во всех разговорах Анна Даниловна непременно упоминала о том, где играет Алёша, какую программу. А вокруг неё — в классе или дома — всегда было много детей и их родителей, атмосфера создавалась необыкновенная, пронизанная любовью к музыке. Причём Анна Даниловна умела удивительным образом собирать вокруг себя не только молодых, подающих надежды ребят, но и сохранять отношения со своими бывшими учениками, так что они продолжали приходить

к ней в класс, и она своё подрастающее поколение показывала бывшим ученикам. Алексей Аркадьевич же в то время был уже известный пианист, его имя регулярно появлялось на афишах, у него было очень много поклонников и не так-то просто было попасть на его концерт!

Так, видимо, было предначертано в моей судьбе—Алексей Аркадьевич услышал меня впервые на прослушивании-отборе к концерту в Малом зале, я играл два музыкальных момента Рахманинова. Наседкин был уже профессором Московской консерватории, а между нами, как ни странно, было всего лишь 15 лет разницы, не так уж и много... И у меня помимо пиетета и интереса к маститому профессору, возник еще и страх—в каком тоне мы будем общаться. Но удивительно, как Алексей Аркадьевич умел располагать к себе, он был безумно тактичным, деликатным, интеллигентным человеком, и это сказывалось во всем. Даже если он делал какие-то замечания, он это делал по-доброму, часто вспоминая Нейгауза, Рихтера, Рубинштейна—их высказывания. И прежде всего меня поразила его манера занятий: он постоянно показывал, как это должно звучать. И уже никакие слова были не нужны. Алексей Аркадьевич умел настолько доступно объяснить, показать, что иногда случались откровения: почему же я сам не догадался?! В его звучании всегда была удивительная простота и красота музыкального волеизъявления, и она особенно поражала, когда ты слушаешь не из зала, а за соседним инструментом. Во время урока он мог подойти, сыграть стоя несколько аккордов или нот и сказать—ну ты же так можешь! Деталь, но она сразу придавала какой-то особый интерес к материалу.

У него не собирались, как в некоторых классах, толпы учеников на занятиях у других профессоров в консерватории. Тем сосредоточеннее и интереснее, откровеннее проходили наши встречи. Ореол консерватории—это особая аура. Тогда в коридорах можно было встретить Станислава Нейгауза, Татьяну Николаеву, Веру Горностаеву, Виктора Мержанова и других мэтров. Попадая в консерваторию, мы попадали в совершенно невероятный мир, в настоящий храм искусства,—и это не метафора! И в этом храме Алексей Аркадьевич занимал своё достойное место, к нему даже старшие коллеги относились с большим уважением и теплотой. Его авторитет сыграл важную роль в моей судьбе, и, хотя мы довольно долго и близко общались, он все равно сохранял некоторую дистанцию. Интеллигентность, тактичность и сдержан-

ность Алексея Аркадьевича в отношениях не позволяла быть с кем-либо запанибрата.

Я считаю себя абсолютно счастливым человеком, потому что в моей судьбе была встреча с двумя такими потрясающими людьми, как Анна Даниловна Артоболевская и Алексей Аркадьевич Наседкин. Он приглашал меня, чтобы я мог позаниматься с его студентами—это была школа Артоболевской. А в начале 1990-х Алексей Аркадьевич уехал на 3 года в Японию и передал мне свой класс...

Конечно, хотя Алексей Аркадьевич находился на недостижимой для меня высоте, всё-таки человеческие отношения снижали эту планку, мы могли свободно разговаривать на какие-то отвлеченные темы. А однажды он пригласил меня домой для того, чтобы показать то, что он только-только создал. Выяснилось, что речь идет о детских пьесах, посвященных Анне Даниловне. И он мне их играл, рассказывал о них—необыкновенные впечатления! Человек в спортивном костюме, будничная обстановка—и тут же гениальный музыкант.

Он прекрасно читал с листа. Когда я приносил какой-нибудь концерт, он аккомпанировал так, как будто всю жизнь играл этот аккомпанемент наизусть. Много играл камерной музыки и записывал её. Я никогда не забуду, как он приглашал меня для того, чтобы я переворачивал ноты во время записи. Попасть внутрь этого творческого процесса было невероятно! Как это все записывалось, как повторялись раз за разом какие-то отдельные фразы, даже просто беседы между музыкантами на меня производили совершенно ошеломительное впечатление. Это в основном были шуточные разговоры и очень деликатные пожелания. И такие моменты в жизни—это тоже школа музыкального искусства.

Работа с учеником зависит от настроения, от состояния профессора во многом, это я уже и сам, как педагог хорошо знаю. Всё может кардинально измениться—в зависимости от погоды, самочувствия, от прочитанной недавно книги. А может неожиданно получиться так, что ты уже проходил это произведение, делал замечания, и они дошли до ученика. В этом смысле Алексей Аркадьевич давал доиграть до конца, прослушивая всё, и потом мог сказать такую фразу, абсолютно неожиданную, которая могла стать судьбоносной. Например, он мне однажды сказал—«Ты можешь всё играть, и у тебя всё получится». Эта мимоходом брошенная фраза не просто запала мне в душу, она перевернула мое сознание так, что я действительно смог многое сделать в этой жизни.

Например, я как-то играл на концерте памяти Анны Даниловны Артоболевской Вальс цветов в достаточно подвижном темпе. Моя супруга сказала, что я быстровато играю, на что Алексей Аркадьевич заметил — «Ну если у него получается, почему бы и нет...» От него получить даже такую, очень опосредованную похвалу было большим счастьем для меня.

Конечно, прежде всего я его воспринимаю как очень глубоко мыслящего пианиста. Он не был экстравертным музыкантом с роскошными вычурными телодвижениями, пафосными фразами. В его исполнении поражали серьезность и глубина трактовок — и звук. На меня больше всего производило впечатление какое-то необыкновенное разнообразие звучания и фразировок. Это всё было очень просто, но эта простота была настолько гениальна, что такое можно было услышать только на концертах Гилельса или Рихтера — возникали такие искренние фразы... И сразу казалось, что ты мог бы точно также это сыграть, то есть, ты чувствуешь, как в тебе открываются какие-то новые чувства. Красоты, которых он достигал своим исполнением — это не было нечто запрятанное за семью печатями, это лежало на поверхности интонационной чистоты, простоты и красоты.

То, что Алексей Аркадьевич был таким серьезным пианистом, было связано ещё и с его композиторским началом. Он изнутри воспринимал форму, строение произведения, гармоническую основу, план композитора. И в учебном процессе он часто подсказывал с этих позиций. Если ученик вдруг уехал не в ту «степь», — значит, нужно сыграть более внимательно, прослушать фразу. Где-то говорил играть проще, ровнее, иначе развалится форма. С высоты орлиного полета он видел всю перспективу дальнейшего развития произведения, и я думаю, что точно также он видел и перспективы развития своих студентов.

**АНТОН ИГУБНОВ,**  
лауреат международных конкурсов,  
выпускник Московской консерватории,  
преподаватель кафедры фортепиано  
в Академии хорового искусства  
им. В. С. Попова

С первого же урока у нас с Алексеем Аркадьевичем установились особенные отношения: очень редко когда ученик с педагогом находит взаимопонимание во всем, полное соприкосновение по всем фронтам. Как правило, либо педагог довлеет над учеником, либо ученик из вежливости слушает и делает всё по-другому.



му. Но меня всегда поражало, даже не побоюсь этого слова, равноправие на уроках у Алексея Аркадьевича, его очень серьезное отношение к мнению учеников, в частности к моему мнению. Я не могу припомнить случая, чтобы Алексей Аркадьевич на чем-то настаивал, хотя бы раз. Он либо убеждал, и совершенно мастерски это делал, либо из уважения к ученику, если считал, что его точка зрения обоснована, позволял что-то, что могло быть ему не очень близко. Но неизменным было то, что всегда отличало Алексея Аркадьевича и всех его учеников, основная «фишка» нашего класса — это естественность трактовок и искусство петь на рояле.

Алексея Аркадьевича невозможно было не любить. Помимо того, что он гениальный педагог и гениальный пианист, одна из самых великих его черт — доброта! Тепло, постоянно от него исходящее, было адресовано абсолютно всем, как мне кажется. Он и ко мне именно так отнесся с самых первых уроков, стал не просто человеком, у которого я учился и вынужден был приходить раз-два в неделю на специальность. Алексей Аркадьевич стал наставником и очень добрым другом. У меня практически ни с одним педагогом такого не было, чтобы я настолько любил этого человека — как члена своей семьи. Наверное, у многих было такое же отношение к Алексею Аркадьевичу, потому что он ко всем относился невероятно по-доброму.

С ним было интересно работать совершенно над любой музыкой. Мне всегда казалось, что не было на свете музыки, которую он бы не знал. Стоило показать ему что-то редко исполняемое, допустим, Лигети, — и Алексей Аркадьевич тут же начинал наигрывать... А я ведь только что принес эти ноты! Он знал партии второго рояля в концертах практически

наизусть, мог с любого места начать подыгрывать ученику. Когда на втором курсе училища меня посетила идея выучить Первый концерт Чайковского, и я принес его на первый урок, какие-то фрагменты, ещё даже не выучив наизусть и подбирая что-то по памяти,—Алексей Аркадьевич тут же подхватил партию оркестра, несмотря на то что я пока в половину октав не попадаю, играю периодически не в тех тональностях—не имело значения. Он увлёкся процессом, видя, что мне это тоже интересно, и ни разу не усомнился в том, что у меня всё получится. Эта невероятная отзывчивость всегда меня поражала! У меня была досадная детская привычка, от которой я довольно долго пытался избавиться—я заучивал фальшивые ноты, они нередко проскальзывали, но это никогда не приводило Алексея Аркадьевича в бешенство, как, возможно, других педагогов. Он совершенно спокойно говорил—«Там были нотки какие-то интересные, какие-то сочувствующие в третьем такте на вторую долю в левой руке в таком-то аккорде... Пожалуйста, без сочувствующих!». Он вообще никогда не повышал голос, одно это вызывало к нему невероятное уважение.

Очень хорошо помню, как мы работали над Третьим концертом Рахманинова. Я тогда только поступил в консерваторию и на первый же урок по специальности принес ноты Третьего концерта—сочинения, которое впоследствии стало своеобразным лейт-мотивом моей жизни. Алексей Аркадьевич говорит: «О, Третий концерт, ну ничего себе!». А в это время заходит Юрий Суренович Айрапетян, они начинают беседовать и получается такой диалог:

А. А.—Вот, представляешь, первокурсник приносит Третий Рахманинова.

Ю. С.—Интересно, что же он будет играть на пятом курсе?

А. А.—Ну как что? Сонаты Скарлатти, Диабелли, Моцарта... Всё же правильно должно быть!

И что удивительно, Алексей Аркадьевич как в воду глядел. Дожив до пятого курса, я понял, что устал от масштабности, бесконечной работы над техникой, и стал играть и Моцарта, и Диабелли, и Скарлатти в больших количествах...

Очень хорошо помню его сольный концерт в Малом зале. Он играл Шуберта, что-то из Шопена, и на бис играл свой коронный номер: ноктюрн *Des-dur* Шопена. И мне запомнился момент, когда ближе к концу концерта открылась дверь на балкон, и один за другим стали захо-

дить профессора, вся кафедра пришла на последнее произведение, на бис. Меня объяла огромная гордость за нашего профессора, ведь лучшее исполнение этого ноктюрна Шопена всех времен и народов—Алексея Аркадьевича! Никто никогда не сыграет это сочинение лучше, проще, естественнее, красивее, ничего не выдумывая в этой музыке... Его концертов было не так много, как всем бы хотелось, но они были. А человеку, который хотел у него поучиться, достаточно было прийти на урок, потому что он всегда много играл. Это то, что я перенял от него сам, как начинающий педагог. Всегда нужно показывать, как можно больше играть, потому что некоторые вещи просто невозможно объяснить.

В больших классах всегда большая конкуренция. Но это совершенно не относилось к нашему классу! Отношения внутри класса всегда были крайне здоровые, конкуренция минимальная, здоровая, не было никогда никаких перегибов, подлостей, обид, как мне кажется. Сама личность Алексея Аркадьевича располагала к другому. Ему достаточно было просто зайти на репетицию, прийти на классный вечер, чтобы всё было хорошо. Его всегда ждали. И его очень любили. За всю свою жизнь я никогда не был не то что недоволен в классе Алексея Аркадьевича, более того, я всегда отдавал себе отчет в том, как сильно мне повезло! Я до сих пор крайне убеждён, что Алексей Аркадьевич—это именно тот, человек которого мне послала судьба, у которого, у единственного, я мог пойти правильным путем... С абсолютной уверенностью могу сказать, что мне невероятно повезло быть его учеником.

Синоним имени Алексея Аркадьевича—вкус, интеллигентность. За всю свою карьеру педагога и пианиста он ни разу не был обвинен в плохом вкусе, его всегда отличала очень бережная игра с музыкальным временем. И время—это самое первое, чему он меня научил. Когда я был молод, мне всегда казалось, что *rubato* чем больше, тем лучше, его не может быть много, это как бутерброд с сахаром, карамелью, медом обязательно, куда нужно добавить варенье, сиропы какого-нибудь, и еще посыпать пудрой на всякий случай, чтобы уж наверняка... И Алексей Аркадьевич меня избавил от этого. Причем меня всегда поражала его способность говорить замечания, потому что это всегда походило на разговор, нельзя было сказать, что он говорил—вот это делай, а это не делай. Он всегда общался, доносил свою идею так, что ты не просто это понимал, чего он от тебя хочет,

ты в какой-то момент начинал осознавать, что ты не просто ему веришь — а что он прав! Ему не обязательно было говорить много, он мог сказать какие-то на первый взгляд совершенно незначительные мелочи, просто пару слов сказать — и всё выстраивалось, появлялась форма произведения, исчезали корявые углы, выстраивалась концепция, и ты уже сам понимал, что стало лучше, но ты даже не отдаешь себе отчет, почему.

...Очень дорого и больно говорить о том, что ты любишь. Я пробыв в классе Алексея Аркадьевича более 10 лет, прошел разные периоды моего творчества, его творчества, нашего совместного творчества. Достаточно редко бывает, что ты так сходишься с педагогом, что он становится неотъемлемой частью твоей жизни. Становится твоей семьей. И когда в тот самый вечер 4 декабря мне сказали перед выходом на сцену, что Алексея Аркадьевича больше нет... Я отреагировал на это не то что бы как на непонятную ошибку... Я просто никак не мог поверить в то, что в один момент навсегда остался без возможности к нему приехать. Пожать ему руку, поговорить, поиграть за роялем. И в следующий же момент накатило дикое сожаление, огромная боль от того, что, наверное, я не был так внимателен к нему как мог бы быть, и сколько осталось позади упущенных возможностей! У нас есть память, и здорово, что она никогда не будет забыта. Здорово, что многим людям на их непростом жизненном пути повстречался этот невероятный человек. Жаль, что у нас осталась только лишь эта память... Я надеюсь, я знаю, что сквозь нас, учеников, лучшие стороны нашего любимого Учителя будут жить вечно, преломляясь, хранясь и пополняясь на благо грядущих поколений.

**ДЕНИС ЧЕФАНОВ,**  
**ассистент А. Наседкина,**  
**педагог ЦМШ**  
**при Московской консерватории**

Я не учился у Алексея Аркадьевича, но даже для тех, кто общался с ним непродолжительное время, он запоминался ярко и надолго. Так бывает: чем короче вспышка, тем чётче фотография... Первый раз я услышал имя Алексея Аркадьевича Наседкина в связи с классом Анны Даниловны Артоболовской. Она очень гордилась им, и ученики Алексея Аркадьевича были в основном из её класса.

Каким он был пианистом! Алексей Наседкин собирал большие залы, у него был широкий



репертуар, который включал в себя много современной музыки. Помимо блестящей техники, благородного звучания, особенностью его исполнения была невероятная певучесть инструмента. Его piano — не просто тихий звук, а особая тембральность, которая имела такой широкий диапазон, что, казалось, можно потрогать руками звук. И это при минимальном количестве движений, естественном дыхании — ни малейшего признака ложного, избыточного rubato. У него была удивительно чувствительная и тонкая педализация, особенно в произведениях Шуберта и Скрябина. Алексей Аркадьевич ко всему относился крайне щепетильно, но при этом не был педантом. Он волновался на концертах, волновался перед экзаменами за студентов — всегда был живым человеком.

У меня остались колоссальные впечатления от ощущения его терпения в работе. Такого воспитания педагогического терпения, как он, никто больше не даст. Класс был замечательный, учились абсолютно разные люди, но всегда был стиль, всегда был высокий уровень школы Алексея Аркадьевича Наседкина. И не потому, что он выбирал талантливых из учеников: он занимался с любимыми ребятами и никогда не выделял «любимчиков», ко всем относился очень ровно и спокойно, но при этом работал с большим чувством юмора, которое мы не всегда могли распознать — настолько тонко и оригинально он умел пошутить, не меняя серьезной интонации. Ведь когда работаешь с учеником, нужно его заряжать эмоционально. Алексей Аркадьевич мог работать очень интенсивно. И даже с пианистами из Юго-Восточной Азии, из Японии, очень простыми в работе, Наседкин занимался очень спокойно и активно одновременно, добиваясь безупречного качества исполнения. И они его все



обожали! Японские его ученики, те, кто учился в Москве, — все его боготворили. Наверное — это принципиально неподкупная позиция в музыке. Ради этой позиции он не шёл ни на какие компромиссы. Это, к сожалению, бывает редко. И как педагог Алексей Аркадьевич имел необходимые для нашей профессии качества хорошего психолога, чувствовал, когда, куда и сколько усилий нужно приложить. Он не давал себе никогда поблажки ни в чём. Композиторское восприятие и ощущение музыки помогало ему каждый раз создавать на уроке что-то необыкновенное...

У Алексей Наседкина было особое отношение к музыке — пианиста, композитора, и учителя одновременно. Его мышление — не столько фортепианное, сколько композиторское. Это очень интересно, он тембрально слышал фактуру исполняемого произведения, полифонически охватывая всю картину звуковых красок. Мог одним-двумя жестами или словом сразу помочь осознать идею целиком. Какие поэтические у него были сравнения на уроках! Алексей Аркадьевич имел невероятный слух, слышал, кто каким пальцем играет, советовал аппликатуру, не глядя на рояль. При том, что он был очень требователен, он не был жёстким, хотя мог проявить настойчивость в крайних случаях. Это всегда было настолько доброжелательно! Алексей Аркадьевич находил слова, которые никогда не были обидны студентам. Я ни разу не слышал, чтобы он повысил голос: минимум движений, минимум слов для достижения цели — и при этом всё в точку. Он был художник, и всё было подчинено созданию целого образа. Так что когда я слушаю его учеников, всегда ощущаю почерк. По-моему, это очень важно! Конечно, нужно уметь развить ученика, чтобы он стал самостоятельным, но, если при этом какие-то черты личности педагога остаются, — это и есть почерк настоящей Школы. Не каждый педагог, мне кажется, может это сделать.

Алексей Аркадьевич мог сказать одно слово, которое меняет сразу всю картину мироощущения — наверно, это от Нейгауза, но уже даже не школа, а способность мыслить, ощущать, способность быть музыкантом. Алексею Аркадьевичу чужда была ложная аффектированность — и в игре, и в жизни. И поэтому его часто упрекали в исполнительской скромности. Он недооценен как музыкант, да и как человек, я думаю... Надеюсь, со временем, может быть, через записи, мы по-другому начнём его воспринимать. Хотя как раз записей не так много осталось — и это при том объёме репертуара и количестве концертов, которые он давал.

У нас очень большой коллектив, все творческие люди — одна большая семья. И в любой семье бывает так, что кого-то любишь больше, кого-то меньше. А вот к Алексею Аркадьевичу всегда было только положительное отношение. Наверное, потому что он занимал обдуманную и взвешенную позицию. Нет, он не был никогда равнодушным человеком, хотя из-за его мягкости и интеллигентности создавалось такое впечатление. На вид он очень спокоен, а на самом деле — вулкан страстей. Но в общении и в работе это не замечалось. Алексей Аркадьевич мог общаться с людьми, которые друг с другом годами не поздоровались, и они все его уважали.

В общении с Алексеем Аркадьевичем было очень тепло и невозможно опуститься ниже его уровня, исполнительского в том числе. Он с уважением относился и к младшим коллегам, никогда не диктовал, как надо сделать. Я чувствовал на себе это ощущение партнёрства в работе, поддержки, и что было особенно важно, человеческой порядочности. Как мог, он всегда поддерживал своих учеников во всём, даже после окончания учебы. Несмотря на то, что я не его прямой ученик, я всё равно могу сказать, что это мой учитель. Невозможно работать с человеком, столько общаться с ним и не заряжаться его импульсами. Алексей Аркадьевич умел собрать вокруг себя личностей, и при этом не было никогда никакого пафоса. Он удивительно скромный, очень мыслящий, высоких материй художник. Конечно, его очень не хватает. Он мог дать совет в любой жизненной ситуации, мог успокоить страсти или наоборот, немножко приподнять словом. У него было ярчайшее внутреннее дирижёрское начало!

Его миниатюры, детские произведения — удивительной красоты! — очень пианистично написаны, очень яркие. Это, прежде всего, «Детский альбом», прелюдии. Алексей Аркадьевич говорил, что хотел сделать 24 прелюдии, постепенно составить такой цикл... Но не успел. А какой невероятной красоты скрипичная и альтовая сонаты!

Алексей Аркадьевич очень любил детей. Не случайно так популярен его конкурс в Ярославле, много было мастер-классов. Он подтягивал своим уровнем и педагогов, и учеников. Высокая гуманистическая позиция — для него это были не просто слова. И он не был сумасшедшим со своими учениками, чувство меры у него всегда была точное. Он знал, что это его Миссия, он помог людям — и должен помогать другим. ■

**Материал подготовила  
Ольга ОРДИНАРЦЕВА**



## РОЯЛЬ В XXI ВЕКЕ

Впервые в истории Конгресс «EUROPIANO» (Союза европейских ассоциаций фортепианных мастеров) и и Симпозиум IAPBT (Международной Ассоциации изготовителей фортепиано и мастеров) прошел в России. В Москву приехали представители 21 страны.

Ассоциация EUROPIANO была создана в 1950— сразу после окончания Второй мировой войны и явилась, быть может, одной из первых организаций, воплощающих мечту об объединенной Европе. Сегодня в EUROPIANO входят национальные ассоциации 17 стран, в том числе — России. С 1961 года EUROPIANO издаёт ежеквартальный журнал (на трех языках: английском, немецком и французском). Публикуемые материалы — самые разнообразные: от последних новостей в мире фортепиано до научных исследований. Таким образом EUROPIANO является полноценной площадкой для профессионального общения фортепианных мастеров.

EUROPIANO является членом Международной ассоциации изготовителей фортепиано и фортепианных мастеров (IAPBT), образован-

ной значительно позже — в 1979 году. В IAPBT входят Американская гильдия техников, Китайская ассоциация фортепианных мастеров, ассоциации Австралии, Южной Кореи, Японии, Южной Африки и Тайваня, а также крупные фортепианные фирмы. Президентом обеих ассоциаций сегодня является Нильс Хенрих Янсен, представитель Швеции.

Уникальность нынешней акции заключалась в том, что впервые Конгресс EUROPIANO и симпозиум IAPBT «сошлись» в одной точке: в одном месте (Москва, гостиничный комплекс «Измайлово»), в одно «время» (чрезвычайно насыщенные три дня) и в единой генеральной теме — «Современное фортепиано». Уточним, что слово «конгресс» означает собрание или встречу участников, а «симпозиум» — со-



Н. Х. Янсен

Участники:  
 США — 11  
 Япония — 11  
 Республика Корея — 12  
 Германия — 10  
 Китай — 7  
 Чехия — 7  
 Дания — 5  
 Нидерланды — 5  
 Норвегия — 4  
 По 3: Австрия, Италия, Франция, Швейцария  
 По 2: Великобритания, Испания  
 По 1: Австралия, Белоруссия, Казахстан,  
 Узбекистан, Финляндия, Швеция  
 Россия — 90

держание этой встречи, то есть доклады, семинары, практические занятия, диспуты, живое общение. Получился настоящий праздник, и состоялся он, прежде всего, благодаря инициативе и огромным организационным усилиям со стороны Президента Ассоциации фортепианных мастеров России Владимира Частных. Тут следует добавить, что провести столь представительный международный форум в нынешней политической обстановке достаточно непросто. Ещё за год до Конгресса высказывались опасения, что фортепианные мастера из-за рубежа могут сознательно проигнорировать событие. Но и президент EUROPIANO Н. Х. Янсен, и президент АФМ В. Частных твёрдо верили, что профессиональные и — выше — общекультурные устремления победят. Так и случилось.

Итак, «Современное фортепиано»: инновации в области акустики, механики, конструкции... Необходимо подчеркнуть, что современное фортепиано — чрезвычайно сложный и дорогой в изготовлении инструмент. Используются самые разнообразные, лучшие и отборные сорта древесины (для корпуса, деки и фютора); качественный металл при изготовлении струн, педали и рамы; дорогие ткани, например, высокосортная овечья шерсть для молоточкового фильца и ткани для механики. Буквально по каждому элементу конструкции фортепиано проводятся фундаментальные научные исследования, дискуссии, публикуются статьи и доклады. Например, только лишь о теории настройки и акустики фортепиано написано более сотни книг во всем мире. Отдельная наука — интонировка молоточков. Тщательные лабораторные исследования проводятся в области конструкции резонансной деки как основного и главного источника звука в фортепиано; ставятся

бесчисленные эксперименты для улучшения качества металла для струн и рамы. А сколько проводится исследований в области древесины, её пород, методов естественной и термической обработки! Сегодня любая крупная фортепианная фирма на 80% использует компьютеры и механизацию процесса производства. Ручной труд минимизирован до предела, его применяют только лишь в самых ответственных и тонких операциях — таких, как тщательная регулировка механики, настройка и интонировка.

Что же нового узнали участники форума? Знаменитая чешская фирма «Petrof» представила новинку — эксклюзивную модель концертного рояля «ANT. PETROF», 275 см. В этом рояле чешские мастера применили и запатентовали прекрасную акустическую новинку: соединение штега с декой вклеивается не прямым путем, а через деревянное ложе-лейстик, выполняющее функцию акустического бампера между декой рояля и штегом, через который проходят струны. В итоге значительно снизилось давление штега на деку и улучшились её резонансные качества. Вторая запатентованная новинка — встроенные в верхнюю крышку рояля микрофоны для записи во время исполнения. Это очень полезное изобретение, особенно для концертных залов, когда нужно избежать установки на сцене огромного количества микрофонов и проводов.

Мастера фирмы «Petrof» также провели интересные практические занятия по интонировке. Вообще, тема интонировки молоточков рояля была наиболее популярной на форуме. Вкратце поясним читателем, что это такое.

Интонировка молоточков рояля является самой последней, наиболее сложной и ответственной операцией при настройке инструмен-

та. Её цель — выравнивание тембра и громкости звука по всему диапазону. Для этого каждый молоток, а точнее молоточковый фильц прокалывают специальными иглами в конкретных зонах, которые называют «динамическими» — зоны fortissimo, forte, mezzo-forte, mezzo-piano и piano. Вся сложность этой операции заключается в том, что нет точных и конкретных параметров, для каждого фортепиано нужен индивидуальный способ интонирования, чаще всего приходится работать интуитивно, на слух, чтобы добиться идеальной точности. Процесс очень трудоемкий, занимающий от 8 часов до двух суток. И это только на один инструмент!

С докладами по интонировке рояля выступали разные мастера. У каждого, разумеется, — свои навыки, приёмы и собственная философия. Это были крупные специалисты: например, Кен Форрест из Великобритании («Процесс формирования основного тона, от исторического до современного») и Йоханн Леонарди из Германии («Искусство интонировки»).

Андреа ди Бази, специалист из Италии, продемонстрировал исследование на тему «Возрождение внутренней энергии деки за счет восстановления купола», рассказав подробно о методах работы с декой в мастерских.

Российский мастер Александр Гаврилин показал запатентованный механизм двойной репетиции на пианино с демонстрацией его на инструменте. Владимир Клопов, очень известный и авторитетный мастер, переводчик знаменитых книг Карла Йохана Форсса о ремонте, настройке и регулировке фортепиано, кандидат искусствоведения, провёл удивительно интересные занятия на тему «Биения фортепианных струн».

Акцентным стал доклад немецкой пианистки Генриетты Гэртнер «Звук, сила и кинематика игры на фортепиано». Дело в том, что Генриетта является также специалистом в области музыкальной физиологии-биомеханики. В своём докладе она рассказывала о «биомеханических» методах в исследовании природы звукоизвлечения на фортепиано: какие именно внутренние силы человека (психологические, физические) направляют его мышцы на достижение конечного результата и как добиться, чтобы этот процесс происходил с минимальными физическими затратами. В качестве «подопытного кролика» усаживали пианиста за рояль, привязывали измерительные датчики к рукам и проводили замеры во время игры. Для эксперимента была выбрана фантазия «Скиталец» Ф. Шуберта. Представляется, что несомненная польза от этих экспериментов налицо, потому что при работе над

крупной фортепианной техникой исполнитель затрачивает огромные физические силы, испытывает общее напряжение, что при отсутствии внутреннего контроля может привести к заболеваниям рук. А биомеханические методы, разработанные Г. Гэртнер, как раз и позволяют осуществлять этот контроль.

Помимо докладов и практических занятий состоялись демонстрации продукции известных фирм-производителей запасных частей и материалов для фортепиано. Большой интерес вызвали презентации фирм «Hellerbass» (басовые струны для фортепиано) и «Jahn» (рабочие инструменты для настройки и ремонта, запасные и комплектующие части к фортепиано).

В последний день форума крупнейшая фортепианная фабрика «Pearl River» (Китай) специально для российских мастеров провела семинар «Настройка, интонировка, регулировка и полировка инструментов «Ritmüller». Ведущий семинара Ш. Моллер рассказал удивительные факты о фабрике «Pearl River», подкрепляя их демонстрацией фильма об организации производства. Эта фабрика работает с применением высоких технологий, 80% операций выполняют компьютерные агрегаты. На фабрике работают в основном женщины, которые заняты на регулировочных операциях. Самое главное: с конвейера фабрики сходит по одному инструменту в минуту. В день — 400 экземпляров. За год фабрика «Pearl River» выпускает столько инструментов, сколько немецкая фирма «Bechstein» выпустила за все годы своего существования. В этой ситуации остаётся задать единственный вопрос: «Зачем? Неужели всё это продается и покупается?». Добавим, что «Pearl River» — одна из 26 официально зарегистрированных фортепианных фабрик в Китае. Так, в одном Шанхае их девять...

В заключение отметим, что за три дня до форума в Москве состоялось очень важное для фортепианных мастеров событие: международный экзамен на получение Сертификата «EUROPIANO». Председателем комиссии был знаменитый на всю Европу Гюнтер Шайбле, органщик и фортепианный мастер, директор единственного в Европе колледжа строителей фортепиано и органов (Людвигсбург, Германия). Вторым экзаменатором был выдающийся российский теоретик, переводчик, кандидат искусствоведения, фортепианный мастер Владимир Клопов. Скромно добавлю, что автор этих строк с честью выдержал этот экзамен и стал обладателем важнейшего профессионального сертификата. ■

**Игорь БЕРОВ**



# ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА РОССИИ

68



**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



Эндрю ТАЙСОН: «Я ПРОСТО  
ОЧЕНЬ ЛЮБЛЮ МУЗЫКУ»



Дебютные концерты американского пианиста Эндрю Тайсона в России состоялись в январе 2014 года в рамках проекта «Моцарт-марафон» Международного фестиваля искусств «Арт-ноябрь». «Американец Эндрю Тайсон — настолько яркая личность, что не укладывается в конкурсные рамки, — он выше, интереснее, — отметил дирижер Феликс Коробов в одном из интервью после «Моцарт-марафона». — На конкурсе нужен вариант, не раздражающий своей индивидуальностью, а Тайсон в этот набор штампов не вписывается». К тому времени Эндрю Тайсон уже был лауреатом нескольких фортепианных состязаний в США и Европе, однако победа на крупном конкурсе, открывающая путь к масштабной международной карьере, была впереди. Летом 2015 года 28-летний пианист стал триумфатором Международного конкурса им. Гезы Анды в Цюрихе, получив не только первую премию, но и два специальных приза: за лучшее исполнение концерта Моцарта и зрительских симпатий. Наградой пианисту стали более 100 европейских ангажементов в течение ближайших трёх лет и контракт с британским артистическим агентством Hazard Chase. В ноябре состоялось российское турне Эндрю Тайсона, организованное его российским импресарио Яной Тифбенкель при поддержке Посольства США в России.

— Эндрю, Вы довольно поздно (по российским представлениям) начали заниматься музыкой, а решение заниматься профессионально оформилось ещё позднее — в 15 лет.

— Моя мама когда-то в колледже немного училась игре на фортепиано, в американских колледжах студенты должны выбрать один из факультативных курсов по искусству, и она решила познакомиться с игрой на рояле. Никакого продолжения эти занятия не имели, но идея обучить музыке собственных детей ей понравилась, и сначала за фортепиано усадили мою старшую сестру. Подражая ей, я с семи лет изредка брал частные уроки, однако через год мой первый педагог заболел и ушёл из жизни, занятия прекратились, а нового учителя нашли только через два года. Никаких детских конкурсов в моей жизни не было, я иногда играл с местными непрофессиональными оркестрами, участвовал в любительских камерных ансамблях, давал сольные концерты в родном штате. В 15 лет мне довелось участвовать в Eastern Music Festival в Северной Каролине, где было много прекрасной музыки в профессиональном исполнении. Именно тогда я понял: хочу быть пианистом и заниматься серьёзно.

— Каким образом без соответствующей подготовки Вам удалось поступить в знаменитый Институт музыки Кёртиса в Филадельфии?

— Моей подготовки, конечно, было недостаточно, но каким-то необъяснимым образом меня приняли. Когда я об этом узнал, то был в глубоком шоке, потому что на курс принимают

всего 12–15 пианистов, и среди них были очень хорошо подготовленные музыканты, даже победители международных конкурсов. Меня словно бросили в самую глубокую часть бассейна и сказали: «Плыви!». Но Кёртис — это маленький колледж, где все, и педагоги тоже, живут как одна семья, в очень комфортной и поддерживающей атмосфере, и окружение там было для меня необыкновенно вдохновляющим.

— Чем запомнились годы учёбы в Кёртисе?

— Я абсолютно уверен, что не выдержал бы учёбы в Кёртисе и не стал бы пианистом, если бы не постоянная поддержка моего педагога Клода Франка, разностороннего человека с необыкновенно мудрой душой. Незадолго до нашей встречи он потерял супругу, и чувство глубокой утраты и печали дало ему немного отстранённый, широкий взгляд на всё, что происходит вокруг. Я слышал немало забавных анекдотов о молодости моего учителя, когда он залихватски ломал рояли, но в поздние годы стиль его исполнения совершенно изменился: он нашёл краски самого нежного, тонкого и деликатного *pianissimo*.

Клод Франк учился у Артура Шнабеля. Известно, что многие студенты этого знаменитого музыканта не могли выйти из-под его влияния, отойти от рамок шнабелевской школы, но Франку это удалось. У него был совершенно индивидуальный голос и подход к исполнению и преподаванию, он всегда вдохновлял своих студентов, направлял их так, чтобы они искали собственный путь, обязательно испытывали влияние самых разных школ, педагогов, музыкантов, мнений. Иногда в конце урока я был совершенно



ошарашен его словами: «А сейчас забудь всё, чему я тебя учил». Только позже мне стало ясно, что это был самый мудрый, самый правильный подход к преподаванию. Он очень любил парадоксальные высказывания, и я до сих пор пытаюсь разгадать некоторые его мысли.

— *Исполнители проходят периоды увлечения разными педагогами и артистами, меняют стилистику на разных этапах творческого пути, следуя разным влияниям. Кто ещё повлиял на Вас?*

— Лучшие педагоги—сами композиторы: изучая их сочинения, ты получаешь самую достоверную информацию. В начале учёбы я увлекался Бетховеном. А недавно просто впал в болезненную зависимость от Скрябина...

Потрясающе, что у пианистов такой огромны и разнообразный репертуар. Любой из концертов Моцарта можно изучать всю жизнь, совершенствоваться, наслаждаться, находить новые нюансы. Но для моего собственного путешествия в музыку я стараюсь не останавливаться на каком-то одном авторе. Я верю, что артист должен всё время быть в движении, постоянно учиться и перемещаться в музыкальном пространстве. Иногда я иду заниматься и беру ноты, которые попадают под руку случайно, без специального плана: это отражает мой подход и уверенность, что самое лучшее в музыке всё-таки спонтанность.

Сейчас у нас есть доступ к записям любой музыки, и прежде, чем изучать новое произведение, мы наверняка не раз его прослушаем, оно будет нам знакомо ещё до первого прикосновения к нотам, не будет «новым» в полном

смысле этого слова. А я много думаю о музыкантах прежних эпох: какое счастье должен был испытывать человек, который впервые открывает миру недавно написанный концерт Чайковского или только что завершённый квартет Шостаковича! Для наших предшественников исполнение нового сочинения было именно «премьерой», и я хочу сохранить это чувство первозданности, невероятной радости и удовольствия от первого прикосновения к музыке.

— *Расскажите об участии в Конкурсе имени Гезы Анды, который «прорубил» для Вас «окно в Европу». Не помешали ли Вам строгие репертуарные требования?*

— Когда я узнал, что допущен к участию в конкурсе, то почувствовал себя примерно так же, как после поступления в Кёртис. Моё участие в соревновании казалось невозможной авантюрой, я даже собирался отказаться, но Яна Тифбенкель убедила меня, что я должен играть хотя бы ради удовольствия. Что касается произведений первого тура, то как минимум половина пьес были для меня совершенно новыми, никогда прежде не игранными. Обычно так и получается: когда ты ничего не ждёшь, тогда всё и приходит. Не знаю, что случилось с жюри, но я оказался счастливым и очень рад, что мне так хорошо удалось всех обмануть (*смеётся*)! У меня в момент объявления решения жюри мысли разбегались в разные стороны, слишком много эмоций. Но чуть позже во время церемонии награждения я думал о Клоде Франке, который умер в декабре прошлого года, о том, что всё-таки не подвёл своего любимого педагога. Зато после награждения я сыграл самый худ-

ший Романс Шумана в своей жизни — так меня трясло (смеётся).

— **Что ещё, помимо прекрасной перспективы концертной деятельности на ближайшее время, Вам дал Конкурс им. Гезы Анды?**

— Перед конкурсом у меня было много тяжёлых сомнений, я даже размышлял, стоит ли продолжать карьеру... Знаете, до недавнего времени я не думал, что стану концертующим пианистом. В процессе превращения в профессионального артиста я ощущал себя несколько странно: ведь прежде всего я человек, который просто очень любит музыку, который, во-вторых, музыку постоянно изучает и только в третью очередь исполняет её на сцене. Но победа на конкурсе Гезы Анды совершила переворот в сознании, дала ощущение нового смысла жизни и творческой деятельности, что намного важнее, чем даже ангажементы и денежный приз. Ко всему прочему, сейчас я занимаюсь намного больше, чем это делал перед соревнованием.

— **Каких композиторов Вы могли бы назвать «столпами» Вашего репертуара? И что у Вас в планах на ближайшее будущее?**

— Сегодня в моём репертуаре больше произведений Шопена, чем какого-то другого композитора. Очень люблю записи Шопена в исполнении Альфреда Корто... Долгое время я был полностью погружен в Мессиана, теперь мне интересны Лист и Скрябин. Произведения всех этих композиторов содержат некий мистический дух, и, несмотря на разные стили, они близки мне по энергетической, эмоциональной окраске. А в ближайших планах — Второй концерт Чайковского, концерты Листа, Равеля.

— **По какому принципу Вы составляете свои программы? Ведь не всегда публика хочет слышать сложные для неё произведения. Как Вы находите компромисс между популярной классикой и произведениями, интересными для Вас?**

— Каждая программа составляется по-разному, и единственное важное условие — любить каждую исполняемую пьесу. Скоро, например, будет испанская программа с произведениями Альбениса и Испанской рапсодией Листа.

В программу российского тура я сначала включил фортепианную версию «Рапсодии в блюзовых тонах» Гершвина, потом нашёл «Экскурсии для фортепиано» ещё одного американского композитора, который, кстати, учился в Кёртисе — Уильяма Барбера. Герш-

вин дружил с Равелем, поэтому «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля нашли своё место в программе. Мне хотелось сыграть в России своего любимого русского композитора — так появились этюды Скрябина. И, конечно, мой любимый «Полонез-фантазия» Шопена, который перекликается с Барбером элементами обращения к национальному фольклору. Кстати, поначалу я был не слишком вдохновлён пьесами Барбера, но после нескольких концертных исполнений поймал себя на том, что его музыка мне интересна. Нужно быть гибким: не всегда с первого момента нравится играть что-то, но потом приходит понимание.

— **Вы музицируете в камерных ансамблях, это близко Вам?**

— Во время обучения в Кёртисе камерная музыка была основной частью моих выступлений, сольных концертов было значительно меньше. Недавно мы с Николасом Китченом завершили проект по исполнению всех сонат Бетховена для скрипки и фортепиано, сейчас готовлю все сонаты Бетховена для виолончели и фортепиано с корейской виолончелисткой Кристиной Ли. Весной будет большая камерная программа из музыки Моцарта, которую мы представим в Лувре вместе со скрипачом Бенджамином Бейлманом.

— **В Вашей жизни есть что-то, кроме музыки? Увлечения, интересы?**

— Когда мне задают подобные вопросы, я немного теряюсь: приходится как бы снять одни очки и одеть другие. Основной смысл моей жизни — фортепиано, одержимость музыкой.

Я увлечён литературой о советской шахматной школе, хотя практически не умею играть в шахматы, и сам процесс перемещения фигур мне не интересен. Так же, как хорошие композиторы и исполнители, великие шахматисты имеют абсолютно индивидуальный и уникальный почерк игры. Я читал, что был такой период в шахматной истории СССР, когда выходило много шахматных журналов, и читатели могли без труда угадать имя игроков по стилю разбираемых партий. Стиль игры мастеров был эстетически прекрасен и неповторим: например, необыкновенно агрессивный и в то же время критический подход Михаила Тала и совершенно другого характера защитная игра Тиграна Петросяна. Аспект, который мне больше всего нравится, когда разговор идёт о шахматах, — не логический, а эстетический, красота игры. Но именно музыка — то, чем я живу, дышу, мой способ восприятия мира, я в ней как дельфин в океане.

«Пианист экстра-класса, поражающий порою гениальными творческими находками. Его необычное дарование позволяет ему удивлять слушателей калейдоскопом идей. Его яркая индивидуальность вступает в диалог с композитором, и каждое произведение получает неповторимую трактовку. Иногда подобное «столкновение» композитора и исполнителя приводит к поистине «звёздным» результатам, как, например в Концерте *c-moll* Моцарта»,— это мнение члена жюри Конкурса им. Г. Анды, знаменитого итальянского пианиста и педагога **Андреа Бонатты**. В жюри-2015 работал и победитель конкурса 2003 года **Алексей Володин**: «Члены жюри расходились в оценках, иногда очень сильно. Тем более впечатляет победа Тайсона: несмотря на различие во вкусах у членов жюри, он смог убедить нас, что победитель—именно он. Для меня с первого тура было очевидно, что первую премию получит

Тайсон, независимо от того, согласен я с его трактовками или нет. Он играл исключительно артистично и мастерски, в каждой ноте чувствовалось подлинное отношение к исполняемому произведению.

Способность захватить слушателя своим исполнением—это первая и главная особенность настоящего артиста. Иные достоинства музыканта на сцене ничего не стоят, если слушатель остается равнодушным. Я думаю, всякое исполнение имеет право на существование, кроме одного—скучного: вялая, невыразительная игра не нужна никому. Поэтому то, что мы условно называем харизмой, может и должно помогать музыканту и на конкурсе, и в последующей концертной деятельности. Харизма—это не то, что можно «сделать» искусственно, ее не подделаешь, она либо есть, либо нет; это признак таланта, творческой энергии».

Директор Международного фестиваля искусств «Арт-ноябрь» и Международного фестиваля И. С. Баха BWV Яна Тифбенкель



— Для российских слушателей Эндрю Тайсона открыли именно Вы, задолго до его триумфа в Швейцарии.

— Первое сильное впечатление Тайсон произвёл на меня не выступлением, а как раз его отсутствием: когда он прошёл отбор, но не приехал на Конкурс Чайковского в 2011 году. Надо

сказать, что он был замечен российскими меломанами ещё на Конкурсе Шопена 2010 года, его появления в Москве ждали, и отказ от Конкурса Чайковского создавал вокруг его имени слегка загадочный ореол.

Команда фестиваля «Арт-ноябрь» дружна с прекрасным пианистом Яковом Касманом, который давно преподаёт в США и хорошо знает американский музыкальный ландшафт. И когда при подготовке «Моцарт-марафона» мы решили пригласить исполнителя из Соединённых Штатов, Яков сразу порекомендовал Эндрю Тайсона. В январе 2014 года молодой пианист наконец-то оказался в Москве, а дальше стало очевидно, что мы имеем дело с выдающимся талантом, который должен быть известен российской публике.

— В декабре 2014 года при Вашем участии состоялись концерты Эндрю Тайсона в странах Балтии и Азербайджане. Каковы впечатления от тех гастролей?

— Тогда тур охватил Ригу, Клайпеду, Таллинн и Баку. Помимо великолепных сольных концертов Эндрю, самым замечательным моментом гастролей для меня стало сотрудничество с новыми артистами и коллективами: во-первых, с Клайпедским камерным оркестром под руководством Миндаугаса Бачкуса—исключительно профессиональным ансамблем, кото-



75

рый добивается высочайшего художественного результата. А во-вторых, совместная работа с директором Бакинской филармонии Мурадом Адыгезалзаде. Он стажировался у Элисо Константиновны Вирсаладзе; превосходный пианист, который удачно сочетает управление концертной организацией и творческую деятельность. В Бакинской филармонии Эндрю Тайсон выступил с Азербайджанским симфоническим оркестром под управлением Рауфа Абдуллаева, исполнив концерты Моцарта (№ 21 и двойной № 10 вместе с Мурадом Адыгезалзаде).

**— Большое турне зарубежного пианиста по России—явление нечастое. Каким образом удалось организовать эти гастроли?**

— После российского дебюта музыкант получил приглашение выступить на фестивале «Владимир Спиваков представляет...» в ноябре 2015 года, и от этого события можно было выстраивать тур. Задача была вдохновляющей, но непростой, и её решение было бы невозможно, если бы не поддержка Посольства США в Российской Федерации: региональные филармонии счастливы пригласить к себе выдающегося иностранного артиста, но полное покрытие расходов им, как правило, не по силам.

На моё предложение привезти Эндрю откликнулись многие концертные организации,

но некоторые из них были слишком далеко от уже складывающегося маршрута, не попадали в предложенные даты или отозвались слишком поздно... В итоге сольные концерты Тайсона состоялись там, где есть заинтересованные и очень активные руководители концертных площадок—в Ярославле, Кургане, Петрозаводске, Краснодаре. Пианист также выступил с Костромским губернским симфоническим оркестром под управлением Павла Герштейна в Костромской филармонии и, конечно, с Камерным оркестром «Виртуозы Москвы» под управлением маэстро Владимира Спивакова в Московском международном Доме музыки.

У меня есть опыт работы с московскими концертными залами, но с российскими сценами за пределами столицы я сотрудничала в первый раз. Рада отметить, что организационно абсолютно всё прошло на очень высоком уровне, с вниманием прессы и залами, полными доброжелательной, отзывчивой и благодарной публики. Хотелось бы сказать огромное спасибо руководителям и сотрудникам концертных площадок, где выступал Тайсон: их преданность любимому делу и энтузиазм позволили практически идеально осуществить этот проект. ■

**Материал подготовила  
Елена БИЛИБИНА**



## Мария КАРАНДАШОВА: ВЫСОКАЯ НОТА

Я долго не решалась писать воспоминания, доверить бумаге свои сокровенные мысли. Но потом поняла: я одна из тех, кого не только озарил свет этой удивительной женщины, но и определил всю дальнейшую судьбу. О счастье, выпавшем на мою долю, я попытаюсь рассказать.

Мария Всеволодовна Карандашова родилась в Одессе в 1918 году. Талантливую девочку взяла в свой класс знаменитый педагог Берта Михайловна Рейнгалд, взрастившая многих замечательных музыкантов, среди которых великий пианист Эмиль Гилельс, известная пианистка и педагог Берта Маранц, композитор Оскар Фельцман, дирижёр Исидор Зак.

Переезд семьи в Ленинград, учёба в Ленинградской консерватории, общение с замечательными мастерами — такими, как Павел Алексеевич Серебряков, Надежда Осиповна Голубовская и другими — помогли сформироваться Марии Всеволодовне как самобытному и тонкому художнику. После войны, работая в классах Ю.И. Эйдлина и З.П. Лодий, она постигает тайны ансамблевого музицирования, обретает мастерство. Ансамблевая музыка становится теперь главным содержанием её исполнительской, а впоследствии и педагогической деятельности.

С начала 50-х гг. возникает дуэт с Михаилом Вайманом, получившим в 1951 году золотую медаль на Конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе. Мария Всеволодовна быстро осваивает огромный камерный репертуар. Так, она рассказывала, что М. Ростропович пригласил её в зарубежную поездку за неделю до концертов.

С Михаилом Вайманом они много и успешно гастролируют в Венгрии, Польше, Чехословакии, Румынии, ФРГ, Дании, Австрии и других странах. Столь интенсивную концертную деятельность Мария Всеволодовна сочетала с педагогической, воспитав огромное количество учеников, среди которых немало замечательных музыкантов, прославивших наше искусство, — таких как дирижёр, народный артист СССР Юрий Темирканов, доктор искусствоведения, талантливый пианист Сергей Мальцев в ансамбле с Зиновием Винниковым, профессора Санкт-Петербургской консерватории Олег Малов, Сергей Урываев и многие другие, разъехавшиеся по разным странам. Все они с благодарностью вспоминают своего Учителя, преданно служа своей профессии.

\*\*\*

Вернусь к своим воспоминаниям.

...Сентябрь 1964 года. Мария Всеволодовна проводит собрание. Мы с сестрой Беллой оказались зачисленными в её класс. Мы безмерно счастливы и страшно волнуемся. Мария Всеволодовна, молодая и царственно прекрасная, приковывает к себе взоры всех собравшихся. Она излучает обаяние невероятной силы. Я была покорена сразу и навсегда. Всё в ней было

самой высокой «пробы»: удивительный, яркий талант сочетался с острым пронизательным умом, замечательная тонкая красота — с поэтической одухотворённостью облика. В её походке, движениях, манере говорить была какая-то необычайная лёгкость, грация. Ей никогда не изменяли чувство меры и вкус. Она всегда была изысканно одета, красиво причёсана. Вообще, Мария Всеволодовна умела «быть на высоте», в каких бы сложных обстоятельствах она не оказывалась. И рядом с ней люди также менялись, внутренне подтягивались, старались быть лучше. С годами я поняла, что это свойственно лишь глубоко самобытным личностям, Творцам и Учителям нашим. И в жизни, и в творчестве Мария Всеволодовна развивала традиции своих замечательных учителей: Берты Михайловны Рейнгалд, у которой она занималась в одесской десятилетке и благодаря которой приобрела на всю жизнь прекрасную пианистическую выучку; Павла Алексеевича Серебрякова, с которым занималась после переезда в Ленинград, до поступления в консерваторию; и, конечно же, Надежды Иосифовны Голубовской, в чьём классе она училась в консерватории. О Надежде Иосифовне Карандашова всегда говорила с трепетом и восхищением, считая её гениальной личностью и музыкантом. С особым теплом отзывалась Мария Всеволодовна о З.П. Лодий и Ю.И. Эйдлине, в чьих классах ей довелось работать концертмейстером.

Блестящее окончание консерватории, мечты об аспирантуре были прерваны войной. Мария Всеволодовна оставалась в блокадном Ленинграде, служила в войсках ПВО. Она не любила говорить об этом времени — страшном и героическом. От взрывной волны пострадали руки пианистки — с тех пор кожа на пальцах и кистях была младенчески нежно-розовой, и в мороз они очень мёрзли. Но главное, что мучило её в эти годы, — мысль о том, что она не сможет играть после стольких лет бедствий войны. Тогда, видимо, сложился в ней характер сильный, бескомпромиссный. Она была предельно требовательна к себе, честна в отношениях, и при всей своей деликатности умела называть вещи своими именами. Не прощала предательства. В класс брала по заявлению, ценя в первую очередь человеческие качества. Тем не менее, в классе оказывались по большей части люди творческие. У Марии Всеволодовны был всегда дифференцированный подход: те, кто «горел» музыкой, могли заниматься 2–3 раза в неделю. И это было замечательно: мы играли в разных составах, сами приводили студентов-духови-



С М. Вайманом в Праге, конец 1950-х гг.

ков, мечтавших поиграть у Марии Всеволодовны. Мы много занимались сами, на урок шли, как на экзамен. По опыту знали, что будет, если ты плохо подготовлен: при том, что Карандашова никогда не повышала голос, она могла так сказать, что ты помнил это всю жизнь, и потому каждый урок по степени ответственности был равносильным выступлению в Малом зале.

Я разговаривала со многими учениками Марии Всеволодовны, и все сходилось в одном: на уроке всегда происходило чудо. Оно заключалось в том, что в класс входил один человек, а выходил совершенно другой, талантливей первого, который мог — всё. Как она это делала, нам не дано понять, для этого надо обладать её гениальным педагогическим даром.

Мне вспоминаются занятия с виолончелисткой Вандой Барутинской (IV–V курсы консерватории). Она училась по специальности у А. Лазько, консультировалась у М. Ростроповича — красавица, обаятельная и умная полька. Она пришла в класс Марии Всеволодовны, очень волнуясь и робея перед ней. Нам была задана соната Прокофьева. Занимались мы, живя в общежитии, ежедневно. И от урока к уроку моя Ванда «возрастала» так заметно, что мы с ней впоследствии сыграли и сонату Брамса ми-минор, и гениальную, сложнейшую Пятую Бетховена. Со-

вершенно незабываема II часть этой сонаты. Тайны интонирования я постигала в этой музыке, а волю к ежедневной скрупулёзной работе — на фугах этих сонат (Брамса и Бетховена). Карандашова учила: играйте много раз в учебном темпе, и только раз — в настоящем. Благодаря такому проучиванию быстрых частей, впоследствии, на сцене, руки играли «сами собой», голова исполняла роль режиссера, а творческая воля высвобождалась.

На мои консерваторские годы пришёлся последний период творческого содружества Михаила Ваймана и Марии Карандашовой, длившегося около 20 лет. Дуэт был широко известен у нас в стране и за рубежом. Я помню цикл сонат Бетховена, сыгранных ими в Малом зале им. Глинки 23, 28 октября и 3 ноября 1965 года. К огромному сожалению, записей сохранилось до обидного мало. Когда я спросила М. В., есть ли запись десяти сонат Бетховена, она сказала, что у нас нет, но должна быть в Германии. «В наше время больше ценилось живое исполнение, сиюминутное», — говорила М. В.

Сохранилась пластинка с записью 7-й и 10-й сонат Бетховена, 2-й сонаты Салманова и 1-й Бартока в исполнении М. Ваймана и М. Карандашовой. Поражают удивительная законченность, полное слияние в ансамбле, в ощущении





С М. Вайманом. Цикл сонат Бетховена  
в Малом зале Ленинградской филармонии

формы, богатство звуковой палитры музыкантов. Необычайно упругий ритм при изысканной свободе и над всем этим — мера, вкус и филигранное мастерство.

Блистательна запись Шести сонат Вебера для скрипки и фортепиано с Марком Комиссаровым.

Ещё об одном исполнении мне хотелось бы рассказать — о записи с гобоистом Курлиным сонат Прокофьева, Хиндемита и др. Это совершенное исполнение отличает идеальный звуковой баланс. Гобой звучит очень разнообразно, выразительно. Совершенно потрясает художественный ансамбль в третьей части сонаты Прокофьева с её трагедийным началом, выраженным в тончайшей звукописи и гибкой агогике.

Вспоминая сегодня этих людей, мы должны низко поклониться их жизненному подвигу, их бескорыстному служению музыке, их искренности и чистоте. И сейчас, в век техники, когда популярность зачастую зависит от количества выпущенных дисков, и все спешат «увековечить» себя, далеко не всегда имея, что сказать, я мысленно часто обращаюсь к моему учителю. Как не хватает её нам! Вместе с нею уходит и целое поколение русской интеллигенции, хранителей и продолжателей традиций Петербургской консерватории. Однако остаются ученики Марии Всеволодовны, их сотни во многих

странах мира, в России и ближнем зарубежье. В меру своих способностей они продолжают её дело и, уверена, делают это честно.

Возвращаясь к консерваторским годам, хочу сказать об огромном влиянии на нас М. В. в человеческом плане. Причем, делала она это через музыку, либо рассказывая нам о своих учителях, о творческих встречах и концертах с Ростроповичем и со многими замечательными людьми. Впрочем, обладая невероятной скромностью, она почти никогда не говорила о себе, но мы, бывая у неё дома, могли видеть открытку Д. Д. Шостаковича — благодарность после концерта, знали о дружбе её с Е. А. Мравинским. Узы дружбы связывали М. В. с В. Салмановым, Г. Уствольской, Б. Ключнером, Б. Тищенко. Многие сочинения ленинградских композиторов были впервые исполнены дуэтом М. Вайман — М. Карандашова. Мы многому учились на этих концертах. Мастерство ансамбля, артистизм, замечательное чувство формы и стиля завораживали слушателей. В московский период М. В. несколько лет выступала с певицей Н. Юреновой. Я бывала на их концертах в Москве, Ростове-на-Дону. Отличали этот ансамбль высокий художественный вкус, убедительность трактовки при ювелирно отточенной фразировке и, конечно, артистизм. Особенно запомнился цикл Б. Тищенко



на стихи М. Цветаевой исполнительским нервом, подлинной экспрессией (Малый зал Московской консерватории, 1973 год).

Так незаметно, год за годом М. В. как бы «прорастала» в нас. Будучи весьма требовательной к ученикам, она воспитывала в нас высокие критерии мастерства. И её девиз был: добиваясь невозможного, получить максимум возможного. Она не «гнушалась» заниматься ремеслом, когда это было необходимо, и могла, когда наступало время, «вдохнуть» жизнь в сочинение двумя-тремя словами. Помню, я играла сонату Франка, и у меня «не шло» начало первой части, не было естественности. День клонился к вечеру, М. В. выключила свет и сказала: «Теперь играй!». Не было сказано никаких слов, и они не были нужны. Важно было ощутить состояние. Как сейчас помню её сияющее лицо, когда она говорила о финале, какая это счастливая музыка, и пела тему и длила её — бесконечно...

В классе М. В. часто звучала современная музыка. В частности, она любила давать только что написанные сочинения молодых композиторов-студентов консерватории. Она считала, что это раскрепощает ученика, будит его фантазию, развивает исполнительски. Так, на IV курсе я успешно сыграла с Адиком Шацким на фестивале композиторов только что написанную сонату А. Асламазова для флейты и фортепиано.

Кроме того, М. В. часто посылала своих студентов поиграть в другие классы. Так, в классе арфы я сыграла концерт Моцарта для флейты, арфы и фортепиано, познакомилась не только с этой восхитительной музыкой, но и со спецификой игры на этих инструментах. А супруги Соболевы, с которыми я музицировала, стали моими друзьями.

После окончания консерватории Мария Всеволодовна посылала мне открыточки, тёплые и лаконичные, всегда интересовалась мо-

ими творческими успехами. Она умела ценить время своё и других людей. Мария Всеволодовна была человеком сдержанным в том смысле, который в это слово вкладывала Марина Цветаева: «Сдержанный человек — тот, которому есть, что сдерживать». Музыка, творчество всегда были смыслом её жизни, им она отдавала почти всё своё время и силы. Когда М. В. переехала в Москву, я спросила её, не собирается ли она преподавать в консерватории. Она сказала: «Нельзя же лишать людей работы». Но съезжались к ней и в Москву со всего света её бывшие питомцы, и она занималась совершенно безвозмездно. В связи с этим вспоминается следующий эпизод. Весной 79-го года, находясь с концертами в Ростове, М. В. дала в РГМПИ открытые уроки. Ольга Павлович и Михаил Фадеев играли сонату Франка. Звучали также «Контрасты» Бартока. Присутствовавшие на нём тогда помнят его до сих пор. После урока музыканты обступили М. В., восхищались, благодарили, извинялись за отсутствие у вуза денег. На что М. В. сказала: «Я за методпомощь денег не беру». Людям современным в это трудно поверить.

А сейчас я хочу сказать о глубоко личном, что и подтолкнуло меня написать воспоминания.

Моя жизнь после окончания консерватории сложилась весьма драматично. В 26 лет я потеряла мужа и осталась одна с крохой дочкой. В этот очень тяжёлый для меня период я всё время чувствовала поддержку М. В., она как бы вела меня по жизни, не позволяя сдаваться. Помню, после её концерта зимой 1973 года в Москве мы долго бродили, беседовали. Мария Всеволодовна поддержала моё решение ехать на работу в Ростов, в музыкально-педагогический институт.

Она умела несколькими словами окрылить, вселить надежду и всегда знала, когда такие слова должны быть произнесены. В этот вечер я почувствовала в ней родного человека. Уже работая в Ростове, я часто спрашивала совета по поводу репертуара, писала о своих концертах. В поздравительной открытке к новому 1975 году Мария Всеволодовна написала: «Верю, что вернёшься в музыку». Это подтолкнуло меня к поступлению в ассистентуру-стажировку в 1975 году. Теперь уроки М. В. были для меня подлинным сокровищем. Хлебнув самостоятельной педагогической деятельности, я приходила к более глубокому осмыслению тайн камерного ансамблирования. У меня были прекрасные партнёры. Я с благодарностью вспоминаю Марика Бергмана (ныне кон-

цертмейстера виолончели в оркестре Тель-Авива) и Леночку Комарову, тогда преподавателя Ленинградской консерватории.

Все сочинения, сыгранные в эти три года (с 75-го по 78-й) оставили след в моей творческой жизни.

В первый год мною были сыграны два трио: Шуберта Es-dur и Шостаковича (памяти Соллертинского). Когда обсуждали программу, я предложила трио Бабаджаняна, на что М. В. возразила: «С этим ты прекрасно справишься и без меня, а вот Шостакович — это вершина». Во втором году были сыграны три виолончельных сонаты выдающихся мастеров XX века: Дебюсси, Барбера и Шостаковича. На третьем году — скрипичные сонаты: 10-я Бетховена, 3-я Брамса, 1-я Прокофьева. Требования со стороны М. В. были ещё более жёсткие, чем в студенческие годы.

Хочу сказать несколько слов по поводу самих сочинений. Трио Шуберта Es-dur — сложнейшая партитура как для пианиста, так и для струнников. Безуспешно «сражаясь» с пассажами во второй части, я начинала нервничать. М. В. сказала: «А ты их пропой пальцами», — и проблема исчезла сама собой. В сонате Дебюсси она напоминала о точном следовании агогическим и динамическим указаниям композитора, тонкому звуковому балансу, слышанию пауз. Труднее всего было с 10-й сонатой Бетховена, особенно с 1-й частью, этими завораживающими трелями, таинственной сменой гармонии, тончайшей нюансировкой, требующей точных и чутких пальцев. Львиная доля времени уходила на Бетховена. В сонатах Брамса и Прокофьева она ограничивалась общими точными замечаниями о концепции целого.

Многие из этих сочинений игрались впоследствии моими учениками, и только на 10-ю скрипичную сонату Бетховена смогла отважиться лишь однажды моя аспирантка. Теперь, спустя годы, я начинаю понимать, чего в этой сонате добивалась от меня М. В. Надо прожить жизнь и не утратить свет, но обрести высшую гармонию. Это трудно, но ради этого стоит жить.

Когда я пишу эти строки, М. В. нет с нами — почти 20 лет, как она ушла в октябре 1996 г. Я знала её более тридцати лет. Встречу с ней считаю счастливым знаком судьбы. Если написанное мной выразит хоть малую толику моей любви и преклонения перед Человеком, Музыкантом, моим дорогим Учителем, — я сочту свою скромную задачу выполненной. ■

**Виолетта ЮРЧУК**



## ПРАВО СИЛЬНОГО, ПУТЬ ДИПЛОМАТА

**Сергей Бирюков. Денис Мацуев: жизнь на Crescendo. М., «Музыка», 2015.— 220 с., ил. Тираж 1000 экз.**

Биография живого исполнителя, написанная в соавторстве с ним самим,— один из самых трудных и даже рискованных типов жизнеописания. Причем рискуют оба: автор временами жертвует собственным «я», превращаясь в литообработчика; герой (в идеале, что случается не всегда) должен понимать разницу между биографией и рекламным буклетом. Данный случай труден вдвойне: слава Дениса Мацуева давно перешагнула рамки музыкального мира, он стал общественной фигурой, символом успеха и образцом такой блестящей, идеально-гладкой карьеры, какая едва ли сыщется в искусстве Новой России. Скажу сразу: и Сергей Бирюков, и Денис Мацуев преодолели почти все трудности, и результатом стала книга, которая уточняет, а иногда и меняет наши представления об артисте.

«Я до сих пор не всегда его хвалю: иногда слышу в его игре ту систему приоритетов, которая мне не близка. С другой стороны, у него достаточно оснований для того, чтобы быть уверенным в собственной правоте. Он умеет то, что не умею я, а я— может быть, то, что не умеет он». Эта фраза из отзыва о Денисе Мацуеве одного из его педагогов в Московской консерватории, профессора Павла Нерсесьяна, многое объясняет в тональности и смысле книги. Мацуев воспользовался пресловутым «правом сильного» именно как сильный: он предпочел не парадный портрет, а спокойный разговор с читателями, среди которых— не только восторженные поклонники артиста. Избран путь дипломата, и потому книга способна если не переубедить иных радикальных оппонентов пианиста, то хотя бы превратить их в оппонентов цивилизованных.

Излагая вехи биографии артиста, Сергей Бирюков отказывается от линейного принципа (год за годом, событие за событием). Это определенно идет на пользу книге, делает ее живой и «импровизационной». Впрочем, без основных «горьковских» вех (детство— юность— университет) дело не обходится. Денис Мацуев подробно рассказывает о своих педагогах— Любове Семенцовой, Валерии Пясецком, Алексее Наседкине, Сергее Доренском, о его ассистентах Павле Нерсесьяне и Николае

Луганском, об основателе «Новых имён» Иветте Вороновой, сыгравшей огромную роль в духовном формировании артиста. Преданный ученик С.Л. Доренского, Мацуев, тем не менее, отдает должное своему первому консерваторскому педагогу А.А. Наседкину: «Его занятия были тонки, скрупулезны... Новый уровень даже по сравнению с ЦМШ. Шлифовка другого класса. Он указывал на такие детали, о которых я и не думал. Имею в виду не технику, а колоссальные смысловые глубины, которые вдруг открывались за небольшим, казалось бы, темповым нюансом или акцентом». В этом и многих других «сложных» эпизодах (затрагивающих деликатные аспекты профессиональных и человеческих отношений) Денис Мацуев спокоен и объективен. О талантливых и увлеченных коллегах он говорит с неподдельным удовольствием.

Вторая половина книги превращается в своеобразный диалог: сначала Мацуев рассказывает о композиторах, дирижерах, исполнителях, футболистах (а как же без них — пианист известен как завзятый поклонник футбола и фанат московского «Спартака»), а затем многие из них высказываются о нем (в главе «Голоса»). Впечатляющий ансамбль «голосов» составляют музыканты Леонид Викторович Мацуев, Сергей Доренский, Родион Щедрин, Юрий Темирканов, Валерий Гергиев, Михаил Плетнёв, Владимир Спиваков, Юрий Башмет, Александр Сладковский, Зубин Мета, Пааво Ярви, Юрий Симонов, Николай Луганский, Павел Нерсесьян, Александр Князев, Борислав Струлёв, Екатерина Мечетина; продюсер Давид Смелянский, театральный режиссер Галина Волчек; режиссер, сценарист, продюсер, автор документального фильма «Музыкант» о Денисе Мацуеве Анна Матисон; балерина Екатерина Шипулина; футболисты Станислав Черчесов и Валерий Кечинов.

Некоторые фрагменты книги, определенно, «обкатывались» в предыдущих интервью. Вот фрагмент беседы Дениса Мацуева с корреспондентом «PianoФорум» (№ 3, 2011):

**ДМ:** Все меньше и меньше людей в мире вообще понимают, о чем мы говорим. По большому счету, я с ним согласен. Я хотел бы пригласить 100 человек со всего мира, которые поймут, что я буду делать на сцене. И играть только такие концерты...

**Корр.:** А сколько человек из этой сотни живут сейчас в России?

**ДМ:** Человек 20, не больше.

За прошедшие годы этих людей, видимо, стало меньше, о чем свидетельствует название соответствующей главы («Играю для всех, доверяю двенадцати»).

Вполне естественно, что в книге рассказывается не только о сольной карьере пианиста, но и о его многочисленных проектах в области искусства. Главный из них — фестиваль *Crescendo*, проходящий с 2015 года, — отразился в заголовке биографии.

Предлагаемый фрагмент посвящен музыкальной критике и музыкальным критикам. Как водится, «мнение авторов может не совпадать с позицией редакции». Но может и совпадать.

Говоря о взаимоотношениях музыканта и публики, нельзя обойти вниманием ту особую её часть, которая называется критикой. Скажу больше: Денис даже настаивал, чтобы в этой книге была о ней глава. Не столько потому, что музыкальные критики доставили лично ему много как радостных, так и не слишком солнечных минут. В конце концов артисту его масштаба всерьёз обижаться на какие-то критические выпады, особенно те, чья несправедливость очевидна, смешно. Проблема в другом: истинное предназначение критики — привлечь

общественное внимание к ярким художественным явлениям, помогать талантливому искусству пробиваться сквозь серость, а самим талантам держать высокую планку вкуса—сегодняшними представителями этой профессии сплошь и рядом нарушается. Причина— в изменившихся приоритетах прессы: если раньше таковыми были информация и общественное обсуждение, то теперь это продаваемость. Продаётся же лучше всего то, что имеет оттенок сенсационности и желтизны. Как писал 190 лет назад Пушкин: «Толпа в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего». Даже если этих слабостей негусто—надо подбавить, а то и наврать, тогда издание разойдется лучше...

Как-то у себя дома, в Иркутске (...) Денис нашел журнал «Музыкальная жизнь» едва ли не полувековой давности, где на шести листах разбирался по косточкам концерт Станислава Нейгауза в Большом зале Консерватории. Фамилия критика не запомнилась, но поразило: какой подробный, высокопрофессиональный анализ дан—с экскурсами в историю самих произведений, со знанием индивидуального творческого развития концертанта, с параллелями из творчества других пианистов... Такой отклик, безусловно, полезен и артисту, и публике.

К сожалению, в сегодняшней России такой критике практически не находится места в средствах массовой информации. Хотя в мире она по-прежнему существует—и в специальной прессе, вроде журнала «Gramophone», и в общей, вроде «Berliner Morgenpost»... Лидер здесь, безусловно, «Нью-Йорк таймс» (...) Возьмите вы Энтони Томмазини—одного из самых авторитетных критиков мира, который написал в «Нью-Йорк таймс», наверное, два десятка ревью на мои концерты. Памятна его статья про «Картинки с выставки»—с подробнейшими замечаниями по темпам, по степени отражения в фортепианной игре оркестровых тембров: например, он расслышал «саксофон» в «Старом замке», а где-то ему этой оркестральности не хватило... Очень полезный отзыв, который я внимательнейшим образом изучил и потом что-то пересмотрел в своей интерпретации, которая от этого, на мой взгляд, стала лучше...

Ещё очень важно, что к такой критике прислушивается не только исполнитель—её потом читает та же публика, её читают и концертные менеджеры. Прекрасно, если в Карнеги-холле исполнителю устроили овацию: американцы—благодарные и восторженные слушатели, им как раз, может быть, недостает критического отношения к тому, что им преподносят со сцены. Но притом все ждут—что напишет по этому поводу пресса. Критика в Америке может либо подхлестнуть концертную карьеру музыканта, либо убить. Другой вопрос—как этим пользуется тот или иной конкретный критик. Но в любом случае это говорит о высоком авторитете музыкальной журналистики.

К сожалению, в России ничего даже отдалённо напоминающего этот авторитет нет. Тяжёлый удар по критике нанесли, считает Денис, 1990-е, когда и выдвинулось большинство из ныне обретающихся в профессии людей. Среди них есть обладатели серьёзных консерваторских дипломов, но общая установка той поры—артиста надо мочить, иначе аудитории будет неинтересно (...)

Но и критический лед потихоньку трогается. Появился Интернет с его множеством блогов и нецензурированных мнений. Появляются и первые серьёзные печатные издания, вроде журнала «PianoФорум», издаваемого известным музыковедом Всеволодом Задерацким. Там пишут авторы «не из тусовки с определённой ориентацией», как выражается Денис.

Главное же — в отношениях с критикой Мацуев придерживается того самого «гергиевского» принципа: на ругань отвечать не руганью, а новыми концертами, записями, фестивалями.

— И смотрите, многие из прежних недоброжелателей — тех, которые ругали меня за джаз на сцене консерватории, за подмену качества игры её количеством, — «перебрались на мой берег»! Приезжают на мои фестивали, пишут о них серьезные отзывы, выдерживают за это битвы в Интернете. Поймите правильно, «перетягивание» — не моя специальная задача, так произошло само собой за последние десять лет. ■



## ПОСВЯЩЕНИЕ ФЕЙНБЕРГУ

**С. Е. Фейнберг. Материалы. Воспоминания. Статьи. Министерство культуры и туризма Астраханской области. Учебно-методический центр по художественному образованию и повышению квалификации работников культуры и искусств. При участии ИД «Классика—XXI». Ред.-сост. Виктор Бунин, Михаил Лидский. Астрахань, 2015.— 248 с., ил., нот. Тираж 400 экз.**

В последние годы вышло несколько изданий, посвящённых Самуилу Евгеньевичу Фейнбергу (1890–1962). Среди них альбом к 120-летию со дня рождения (2011; издание Московской консерватории; ред. -сост. Марина Соколова), большой раздел (фактически, самостоятельная книга внутри книги) сборника «Волгоград — Фортепиано — 2012» (под редакцией Михаила Лидского). Но Фейнберг — из тех фигур, о которых нужно помнить всегда. Особенной заботы требует сложная, элитарная (в высшем смысле слова!) музыка С. Е., но не только она: масштаб личности музыканта, благородство его облика, внутренний трагизм его судьбы, надеюсь, ещё многие годы не дадут остыть интересу к этой фигуре. «PianoForum» неоднократно обращался к фигуре Фейнберга: опубликованы рецензии автора этих строк на концерт Виктора Бунина («Древо и плоды», № 3, 2010); студентов, аспирантов и преподавателей кафедры В. К. Мержанова («Фейнберг во всей красе», № 4, 2012); на упомянутый сборник «Волгоград — Фортепиано — 2012» (№ 2, 2013).

Не умаляя достоинств предыдущих изданий (в особенности монографии прямого ученика С. Е. Виктора Бунина; М., 1999), назову нынешний сборник **самым глубоким и фундаментальным подходом к Фейнбергу**. Своего рода эпиграфом стал материал, составленный из нескольких статей и выступлений легендарного ученика Фейнберга, народного артиста СССР, профессора Московской консерватории Виктора Карповича Мержанова (1919–2012), для которого имя и дело С. Е., память об Учителе были священными. Главной статьей издания стал расширенный вариант беседы редакторов-составителей Михаила Лидского и Виктора Бунина. В сущности, в этом разговоре не только зафиксированы важнейшие знания о «предмете», расставлены акценты (сейчас многим нужно объяснять, что Фейнберг считал себя прежде всего композитором, а затем уже пианистом, — а ведь свою славу он снискал, так сказать, «побочным» родом деятельности), но и обозначены проблемы будущего фейнберговедения. Одна из них — аутен-

тичность программных книг Фейнберга («Пианизм как искусство», М., 1965; «Мастерство пианиста» под ред. Л. Фейнберга и В. Натансона, М., 1978; «Судьба музыкальной формы» — ранняя работа, опубликованная в сборнике «Фейнберг. Пианист, композитор, исследователь», М., 1984). Все они, как известно, появились после смерти автора, и важнейшую роль сыграли брат композитора Леонид Евгеньевич Фейнберг и многолетний ассистент С.Е., а впоследствии профессор Московской консерватории Владимир Александрович Натансон. В частности, вопросы вызвала главка «Стиль советского пианизма» из книги «Пианизм как искусство»: в ней содержатся несколько идеологически-выверенных утверждений, которые противоречат и многочисленным высказываниям С.Е., и его исполнительской и педагогической практике, и другим положениям означенной книги. По мнению Виктора Бунина, эти вынужденные «подачки» цензуре помогли появлению книги, а в целом вмешательство редакторов-составителей в оригинальный текст было в высшей степени корректным и не затрагивало существа фейнберговских мыслей.

В каждом из трех разделов сборника («Из музыкального и литературного наследия С.Е. Фейнберга», «Современники о С.Е. Фейнберге», «Статьи, исполнительские комментарии, эссе») есть никогда не издававшиеся материалы; в последней части все статьи — новые.

В первом разделе выделяются факсимиле рукописей этюда к романсу «Сон» и романса «Завещание» (оба — на стихи Лермонтова; публикации В.В. Бунина), этюдов-картин, ор. 33 №№ 3, 5; ор. 39, №№ 5, 6, 7, 9 С.В. Рахманинова с пометками С.Е. Фейнберга, а также его статья 1950-х годов (до сей поры неизвестная) «Об аппликатуре» (публикация Л.В. Рощиной).

Во втором разделе особое внимание привлекают мемуары учеников С.Е. Среди них — совсем свежие (2014–2015) воспоминания профессоров Московской консерватории З.А. Игнатъевой и Л.В. Рощиной (в обоих случаях приведены фрагменты переписки), профессора РАМ им. Гнесиных М.Н. Саямова. Ряд материалов относится к предшествующим годам, но выходят впервые: таковы две беседы В.В. Бунина с другом Фейнберга, композитором, профессором Московской консерватории А.Н. Александровым (1980–1981 годов), его же беседа с В.А. Натансоном (1988), воспоминания педагога Музыкального училища при Московской консерватории Ю.И. Батуева (1988). Впервые на русском языке публикуются мемуары профессора Литовской академии музыки и театра М.А. Азизбековой (на литовском они вышли в 1999).

Как уже говорилось, третий раздел книги — новые исследования: статья Ирины Умновой о фортепианных концертах Фейнберга; Марка Фуксмана — о Шестой фортепианной сонате; исполнительский комментарий Михаила Лидского и Алексея Лундина к Сонате для скрипки и фортепиано; материал Александра Меркулова «С.Е. Фейнберг о жестикуляции и пластике движений пианиста»; эссе Кристофа Сиродо «Самуил Фейнберг сегодня». В статье Николо-Александера Фигови сделана важнейшая попытка выстроить в хронологическом порядке все записи Фейнберга. Не всегда это просто: некоторые записи определяются с точностью до десятилетия (не до года!). Но дело это очень своевременное: многие старые фейнберговские пластинки и «самодельные» записи сегодня можно привести к приемлемому уровню звучания. В результате, как отмечает Фигови, *«Самуил Фейнберг сегодня известен уже не только в мировой профессиональной среде, но и в широких кругах энтузиастов фортепиано».* ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**





### Людмила БЕРЛИНСКАЯ. Скрябин. «Мелодия», 2015.

Запись монографического диска Скрябина в нашей стране налагает на артиста особую ответственность: для русской культуры имя композитора имеет огромное, поистине символическое значение. В памяти отечественного слушателя рядом с именем композитора неизбежно возникают и имена его гениальных интерпретаторов: В. Горовица, Г. Нейгауза, но прежде всего, конечно же, В. Софроницкого, чьё исполнительское искусство для многих меломанов является идеалом, абсолютным воплощением музыки Скрябина. От современного пианиста требуется изрядная смелость: решиться внести свою лепту в отечественную скрябиняну, не впад в соблазн «копирования» выдающихся предшественников, способен далеко не каждый пианист. Людмиле Берлинской это удалось, и её альбом может считаться ярким событием в отечественной музыкальной жизни.

Обращает на себя внимание сбалансированный и взвешенный выбор пианисткой репертуара для записи. На диске представлен Скрябин во всех ипостасях своего стиля: раннее творчество (подборка прелюдий из оп. 11) сочетается с выдающимися образцами позднего стиля (Девятая соната, поэма «К пламени» оп. 72, фортепианные миниатюры). Значительное место отведено и произведениям переходного периода – Четвёртой сонате, Поэме оп. 32 № 1, пьесам из оп. 45. Интересным дополнением к альбому служат сочинения авторов из окружения Скрябина: две прелюдии Бориса Пастернака, в молодости бравшего у него уроки, и четыре прелюдии Юлиана Скрябина, гениально одарённого сына композитора, трагически погибшего в возрасте 11 лет.

Важнейшим достоинством записи Людмилы Берлинской является её оригинальность и самобытность: пианистке удалось создать собственный, целостно продуманный стиль интерпретации Скрябина. Её альбом тем самым можно рассматривать как свежее слово в отечественной традиции прочтения фортепианной музыки композитора. Сама Берлинская рассматривает Скрябина как самого близкого ей автора: по её словам, работа над его творениями сопровождает её на протяжении всей жизни, а представляемый диск является своего рода итогом многолетнего осмысления скрябинского стиля.

Необходимо подчеркнуть, что фортепианная музыка Скрябина в исполнении Берлинской раскрывается перед нами совершенно в ином свете. Скрябин в её интерпретации – не экстравертный, экстатически буйный в кульминационных местах, а скорее интровертный, сдержан-



ный, интеллектуально насыщенный, наполненный внутренней энергией. Многим отечественным любителям, привыкшим к записям корифеев русской фортепианной школы, такая трактовка может показаться непривычной своей эмоциональной сдержанностью. Людмила Берлинская, безусловно, также принадлежит к отечественной фортепианной традиции, но важно и то, что уже на протяжении двух десятилетий она живет и работает во Франции. Её интерпретация, таким образом, в определенной степени может рассматриваться и как европейский взгляд на скрябинский стиль. Не секрет, что в Западной Европе музыка Скрябина ещё не получила столь же широкого признания, как творчество других его современников – Рахманинова или Прокофьева. В таком контексте исполнение Берлинской приобретает несомненный интерес как опыт осмысления творчества композитора с точки зрения европейского восприятия: в её трактовках произведений Скрябина обнаруживаются неожиданные параллели с музыкой французских импрессионистов.

Особую ценность записи придает тот факт, что пианистке удалось выработать свой стиль интерпретации – качество, столь редкое у современных исполнителей. Стилю Берлинской присуще мастерское владение *rubato*, тонкая игра с динамическими оттенками. Пианистка последовательно и непрерывно выстраивает линию развития музыкальной мысли в крупных формах, благодаря чему Четвертая и Девятая сонаты звучат особенно убедительно и принадлежат к несомненным творческим удачам исполнительницы. Необычную глубину и насыщенность содержания приобретают и ранние прелюдии из ор. 11, нередко трактуемые излишне легковесно и упрощенно.

Прелюдии Бориса Пастернака и Юлиана Скрябина служат приятным дополнением к удачной подборке произведений самого А. Н. Скрябина. Не всем известно, что автор «Доктора Живаго» в юности брал уроки музыки у великого композитора. В качестве результата этих уроков Пастернаком было создано несколько фортепианных произведений, в том числе и включенные в альбом прелюдии, которые, безусловно, написаны под сильным влиянием учителя. Людмила Берлинская сделала максимально возможное для художественно убедительной интерпретации этой музыки, но на фоне гениальной музыки самого Скрябина прелюдии Пастернака все же выглядят несколько бледновато.

Противоположные чувства вызывают прелюдии сына Скрябина Юлиана. Многие зарубежные исследователи сомневаются в авторстве одиннадцатилетнего мальчика. По их мнению, такую музыку мог написать лишь зрелый музыкант, и их создание приписывается, как правило, самому Скрябину. Людмила Берлинская, однако, абсолютно убеждена в гениальной одаренности Юлиана как композитора и совершенно уверена в его авторстве. Действительно, в исполнении пианистки прелюдии Ю. Скрябина предстают перед нами как вполне завершенные, глубокие сочинения сложившегося музыканта. Л. Берлинская раскрывает в своей интерпретации явную стилевую связь между произведениями отца и сына, и, таким образом, её интерпретация является «исполнительским» подтверждением тезиса об авторстве самого Юлиана Скрябина.

В завершение отметим, что альбом Людмилы Берлинской станет, возможно, предметом дискуссий в среде отечественных любителей музыки, поскольку её исполнение выходит за рамки привычного взгляда на интерпретацию музыки Скрябина. В то же время, появление её записи, безусловно, станет поводом для дальнейшего, более глубокого осмысления музыки великого русского композитора. ■

**Александр КУЛИКОВ**

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА

представляют Полное собрание произведений для органа Иоганна Себастьяна Баха  
Уртекст Neue Bach-Ausgabe (11 томов)

Johann Sebastian Bach.

- Том 1: **«Органная книжечка»** BWV 599-644, (приложение: BWV 620a, 630a, 631a, 638a) / **Шесть хоралов различного рода** («Шюблеровские хоралы») BWV 645-650 / **Хоральные партиты** BWV 766-768, 770 (приложение: варианты вариаций BWV 768/I-III). Подготовка текста и комментарии Хайнца-Харальда Лёлейна. РМИ 5401 (ISMN 979-0-3520-5401-1)
- Том 2: **Органые хоралы из «Лейпцигского автографа»** BWV 651-668 / **Канонические вариации «Vom Himmel hoch»** BWV 769 (в версиях автографа и оригинального издания). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5402 (ISMN 979-0-3520-5402-8)
- Том 3: **Отдельные органые хоралы** (BWV 690, 691, 694-701, 703, 704, 706, 709-715, 717, 718, 720-722, 722a, 724-738, 729a, 732a, 735a, 738a, 741). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5403 (ISMN 979-0-3520-5403-5)
- Том 4: **Клавирные упражнения III** (BWV 552, BWV 669-689, BWV 802-805). Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. РМИ 5404 (ISMN 979-0-3520-5404-2)
- Том 5: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги I** (BWV 531-550, 562). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5405 (ISMN 979-0-3520-5405-9)
- Том 6: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги II** (BWV 551, 563-566, 568-570, 573-575, 578-579). Ранние редакции и варианты к томам 5 (I) и 6 (II): BWV 532a, 533a, 535a, 536a, 543a, 545a, 549a, 574a, 574b. Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5406 (ISMN 979-0-3520-5406-6)
- Том 7: **Шесть сонат** BWV 525-530, **отдельные произведения** (BWV 572, 582, 583, 588-590). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5407 (ISMN 979-0-3520-5407-3)
- Том 8: **Обработки сочинений других композиторов** (обработки концертов А. Вивальди и принца Иоганна Эрнста BWV 592-596, переложения отдельных инструментальных трио BWV 585-587). Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5408 (ISMN 979-0-3520-5408-0)
- Том 9: **Органые хоралы из собрания Ноймайстера** (35 хоральных обработок BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1120 по списку LM 4708). Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5409 (ISMN 979-0-3520-5409-7)
- Том 10: **Органые хоралы из разных источников** (BWV 702, 705, 707, 708, 708a, 713a, 716, 739, 743-745, 747, 749-750, 754-757, 762, 764-765, BWV Anh. 49-55, 58, 62a, 62b, 63-66, 69-70, 72, 75, 79, BWV deest (Emans № 25, 27, 30, 34, 36-37, 48, 63, 69, 72-73, 85, 100-101, 105, 111, 121-122, 125, 127, 129, 132, 140), BWV deest / BWV 288). Подготовка текста и комментарии Райнмара Эманса. РМИ 5410 (ISMN 979-0-3520-5410-3)
- Том 11: **I. Свободные органые произведения** (BWV 131a, 545b, 561, 571, 577, 591, 598, 1121, BWV Anh. 42, 90, 97), **II. Хоральные партиты из разных источников** (BWV 758, BWV Anh. 77-78). Подготовка текста и комментарии Ульриха Бартельса (I) и Петера Вольни (II). РМИ 5411 (ISMN 979-0-3520-5411-0)



Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — 31,7 × 24,3 см.

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



## МУЗЫКАЛЬНАЯ ДУША КАТАЛОНИИ

Каждый год с наступлением весны Барселона бурлит музыкальной жизнью. На самых многолюдных улицах и площадях устанавливают рояли, а главный концертный зал города — Дворец музыки Каталонии, подлинный шедевр архитектурного модерна — открывает двери молодым талантам. Молодые музыканты со всего мира съезжаются в Барселону с амбициозными намерениями победить на одном из престижных конкурсов в Европе — Международном конкурсе пианистов имени Марии Каналс. В течение пятнадцати конкурсных дней звуки фортепиано проникают во все уголки средиземноморской столицы, наполняя их приподнятым настроением конкурса.

**М**ногочисленные барселонские семьи радушно принимают у себя в домах молодых конкурсантов, предоставляя им возможность позаниматься перед началом соревнований, которые проходят всегда в переполненном зале перед пристрастным жюри и доброжелательной и верной публикой. События конкурса подробно освещаются прессой и транслируются в прямом эфире.

И, наконец, международное жюри под председательством французского пианиста уругвайского происхождения Карлоса Себро выносит вердикт. Церемония вручения наград обычно

проходит в Дворце мэрии Барселоны, в величественном зале заседаний — Салоне ста, где еще с XIV века принимаются главные административные и политические решения в городе. Этот исторический зал не раз был свидетелем того, как молодые русские музыканты поднимались на высшую ступень конкурсного пьедестала: **Юрий Розум** (1980), **Юрий Мартынов** (1991), **Святослав Липс** (1994), **Кирилл Герштейн** (1999), **Станислав Христенко** (2013). Лауреатами второй и третьей премий в разные годы были **Андрей Фадеев**, **Мария Белоусова**, **Ольга Козлова**, **Илья Максимов**, **Алексей Лебедев** и **Алексей Чернов**.

В 2015 году традиция повторилась вновь. 82 молодых пианиста, отобранные из более чем 150 претендентов из 22 стран, участвовали в конкурсе, проходившем уже в 61-й раз. Премии, помимо призового фонда в 70.000 евро, включали более 30 концертных турне по Испании и другим европейским странам. Победитель конкурса-2015 — пианист из Львова **Данило Саенко** — выступит в сезоне 2015–16 с ведущим симфоническим оркестром Каталонии (L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya OBC) в центральном филармоническом зале Барселоны — Аудитории.

Конкурс 2015 года имел особое значение в музыкальной жизни Барселоны, поскольку завершал год памяти основательницы конкурса, пианистки и педагога **Марии Каналс** (1914–2010). Знаменательным событием стало открытие мемориальной доски на доме, что в нескольких метрах от центрального проспекта Барселоны — Passeig de Gràcia, где она родилась и прожила всю свою жизнь. При участии Мэрии Барселоны вышла в свет биография «Марии Каналс и Барселона». Городские власти предложили назвать одну из улиц родного города пианистки её именем. Достойное послесловие жизни одной хрупкой женщины, беззаветно преданной музыке и своему городу...

## ДОЧЬ ПИАНИСТОВ

Проследившая жизненный путь Марии Каналс, постепенно, шаг за шагом, погружаешься в музыкальную атмосферу Барселоны прошлого столетия. Дочь пианистов, она была приобщена к музыке как бы еще перед появлением на свет. Её отец, барселонец<sup>1</sup> Хоаким Каналс и Матабакас (1859–1938) ещё восьмилетним мальчиком обнаруживал незаурядный музыкальный талант и был направлен в Париж к известнейшему музыкальному педагогу Антуану Франсуа Мармонтелю (1816–1898), у которого прошёл строгую школу пианизма, которую впоследствии привил своей дочери и ученикам. Став авторитетным пианистом и педагогом, Хоаким Каналс дружил с многими известными музыкантами — австрийским пианистом и композитором Эмилем Зауэром (1862–1942), испанским композитором Исааком Альбенисом (1869–1909), который частенько находил в доме Каналса желанное творческое уединение, а с молодым Пабло Казальсом играл в составе трио.

<sup>1</sup> Барселонец — рожденный и проживший всю жизнь в Барселоне, как и москвич в Москве, например.

В 1909 году Хоаким Каналс внезапно овдовел, но уже через год женился на своей ученице Анжес Сердос и Сальвадо (1885–1968). В 1914 году у них родилась единственная дочь, которую назвали Марией. Интерес к музыке маленькая Мария стала проявлять рано, и отец взялся за её музыкальное воспитание. С 6 лет занятия на фортепиано приобрели регулярный характер, и в 11 лет Мария поступила в класс к отцу в Муниципальную консерваторию Барселоны. Примечательно, что в этом центре музыкального образования Барселоны воспитывался и будущий директор хора, педагог и композитор Люис Миллет (1867–1941), который был у истоков строительства Дворца музыки Каталонии.

В 1932 году, блестяще завершив учёбу, Мария Каналс начала делать первые артистические шаги. Её дебют состоялся в 1933 году в зале Муниципальной консерватории Барселоны. Взрыв Гражданской войны 1936 года расколол Испанию на два лагеря, нарушив артистические проекты молодой пианистки. Семья вынуждена была искать укрытие в маленьком местечке Тея, подальше от падающих на Барселону бомб. Двумя годами позже умирает отец Хоаким Каналс. Финал конфликта в апреле 1939 года дал начало новому периода истории страны, вынужденной жить под давлением франкизма и в сильной экономической и культурной изоляции от Европы. Поэтому, когда Мария Каналс и её мать вернулись в своё жилище в Барселоне, перспективы на артистическую карьеру были близки к нулевым.

## УЧЕНИЦА РИКАРДО ВИНЬЕСА

В это тяжелое время первых годов франкизма Мария Каналс находит поддержку старинного друга семьи, известного каталонского композитора **Мануэля Бланкафорта** (1897–1987) и становится одним из основных исполнителей его фортепианной музыки. Через Бланкафорта Мария Каналс знакомится с выдающимся испанским пианистом **Рикардо Виньесом** (1875–1943), который только что вернулся в Барселону, сбежав из Парижа от немецкой оккупации. Мария начинает брать уроки у Виньеса и обретает таким образом наставника, который открывает для неё новые горизонты французской и испанской музыкальной культуры XX века. С этих пор её репертуар фокусируется главным образом на фортепианных сочинениях испанских и французских авторов: Альбениса, Гранадоса, Фальи,



Момпу, Бланкафорта, Сати, Форе, Дебюсси и Равеля. За год до кончины Рикардо Виньес благословляет свою ученицу на концертный дебют во Дворце музыки, который состоялся 30 мая 1942 года. В программе — сочинения Моцарта и Альбениса. С этого момента молодая пианистка часто выступает на сцене знаменитого зала. Наиболее примечательными были выступления с Симфоническим оркестром Барселоны и два монографических концерта из произведений Мануэля Бланкафорта в 1944 и в 1950 году.

В 1950 году Мария Каналс выходит замуж за адвоката, писателя, музыкального критика и композитора-любителя Росенда Лятеза (1899–1973), который с этого времени становится главным участником её двух основных профессиональных проектов: организации Музыкальной Академии Ars Nova и конкурса исполнителей Марии Каналс. И одновременно с этим развивалась и её исполнительская карьера. С 1953 года она много гастролирует. Многочисленные поклонники пианистки из Франции, Италии, Швейцарии, Германии помнят её тонкую музыкальность и глубокое проникновение в авторский текст. Критика отмечала естественность фразировки, красочность фортепианного звучания и мастерское владение педалью.

## ПОМОЩЬ МОЛОДЫМ ТАЛАНТАМ

Истинным призванием Марии Каналс, как показало время, были отнюдь не концертные подмостки. Помощь молодым музыкантам,

только вступившим на путь профессионального становления, — вот её самое горячее и искреннее устремление. Первым шагом стало открытие в 1948 году Музыкальной академии Ars Nova, которая в течение последующих 50 лет превратилась в авторитетный центр музыкального образования. В этом центре воспитались многие музыканты. Назовём двоих: ученицу Марии Каналс, пианистку и композитора Леонору Мила (род. 1942), балет которой «Tirant

lo Blanc», ор. 67 был поставлен в Театре оперы и балета им. Мусоргского в Санкт Петербурге в 1994 году; из молодого поколения — пианиста и композитора Бернарта Виванкоза (род. 1973), уже ставшего заметным явлением на европейской музыкальной сцене.

В образовательном центре Ars Nova молодые пианисты впитывали традиции французской фортепианной школы, воспринятой Марией Каналс от отца и Рикардо Виньяса. Но самое важное то, что Ars Nova стала творческой площадкой для осуществления музыкально педагогических проектов, прежде неведомых Испании из-за политической изолированности страны. Здесь проводились конкурсы, приглашались ведущие европейские музыканты для проведения мастер классов и, наконец, самое привлекательное для 60-х годов прошлого века — были организованы Международные летние мастер курсы. Они проходили во Дворце Марисел — великолепном здании эпохи модернизма, расположенном в приморском городке Ситжес в 40 км к югу от Барселоны.

Проект Международного конкурса пианистов сложился в 1954 году. И в этом же году с 11 по 17 июля состоялись первые прослушивания. Тогда в конкурсе принимало участие всего лишь 14 пианистов: 13 из Испании и одна пианистка из Бельгии. Постепенно число участников росло. Уже двумя годами позже на конкурсе играло вдвое больше пианистов: среди 31 участника 11 были из других стран. В 2004 году конкурс отмечал свое 50-летие. К этому времени количество его участников за все годы достигло внушительной цифры: 7.000 из 91 стран.

С самого начала Мария Каналс ясно представляла, что международный престиж конкурса напрямую зависит от состава жюри. Поэтому уже с первых годов жюри конкурса украшали известные в музыкальном мире имена: швейцарский композитор и органист Henri Gagnebin — основатель конкурса исполнителей в Женеве и Президент Мировой Федерации Международных Музыкальных Конкурсов, куда в 1958 году вступил и барселонский конкурс, композиторы Roland-Manuel, Georges Auric i Joaquim Nin-Culmell, пианист Vlado Perlemuter, Председатель Конкурса Маргариты Лонг и Жака Тибо в Париже Armand de Gontaut-Biron, директор Высшей Школы Музыки в Вене Hans Sittner, директор Консерватории в Марселе Pierre Barbizet. Среди русских музыкантов в разные годы участвовали в конкурсном проекте Глеб Никитин, Владимир Минин, Зара Долуханова, Станислав Почекин.



Преобразованный с 1964 года в Международный конкурс музыкального исполнительства, в течение длительного периода конкурс Марии Каналс давал возможность проявить себя музыкантам разных специальностей: певцы, скрипачи, виолончелисты, гитаристы, флейтисты, камерные ансамбли сменяли друг друга. Молодые музыканты из Советского Союза и здесь добились успешных результатов. В 1975 году все три премии достались отечественным певцам: меццо сопрано Людмиле Юрченко, тенору Александру Рудковскому, баритону Александру Ворошило. В 1981 году третьей премии был удостоен бас Олим Садулаев. В 1988 году две флейтистки — Дита Кренберга и Наталия Сечкарева — завоевали первую и третью премии, а в следующем году гитарист из России Владимир Терво стал лауреатом III премии. В 1990 году — вновь первая награда у российского баса Владимира Дитца. В 1994 году флейтистка из России Наталия Данилина стала лауреатом третьей премии, а четыре года спустя в 1998 году победительницей среди флейтистов стала Олеся Тertyчная.

В последние годы организаторы вернулись к исходной концепции чисто фортепианного конкурса. В 2004 году конкурс собрал в 50-й раз своих участников, и в этом же году его вдохновительница и основательница Мария Каналс складывает с себя обязанности руководителя и передаёт его ведение в руки молодого поколения. В первое десятилетие XXI века произошли заметные качественные изменения в организации и структуре конкурса: успешно опробованы новые модели предварительного отбора, трансляции, пропаганды фортепианного исполнительства и классической музыки в целом. В последние годы значительно возрос и премиальный фонд конкурса. Успешно развивается очень привлекательная программа «вокруг конкурса», посвящённая распространению фортепианной музыки в городской среде. На улицах в историческом центре Барселоны проходят мини-концерты, в которых может участвовать каждый предварительно записавшийся. А члены жюри и участники конкурса проводят творческие встречи и мастер классы в различных музыкальных учебных заведениях города.

За свою долгую и плодотворную жизнь Мария Каналс была удостоена различных наград: Кавалер Ордена Искусств и Литературы Франции, Звезда Солидарности Италии, Золотая медаль городской мэрии Барселоны «За артистические заслуги» и Крест Святого Георгия — самая высокая награда Каталонии. Но самая большая награда для Марии Каналс — то, что она сама сделала для своего города и своей страны: ведь, по её собственному выражению, город без музыкантов — это мертвая пустыня для души. ■

**Анна Мария ДАВИЛА**  
Перевод с каталонского — Лариса ЛОГИНОВА

# АВТОРЫ «PIANOФОРУМ»

## № 4 (24) 2015

94



**Анна Мария ДАВИЛА**  
Журналист, автор биографии  
«Мария Каналс. Барселона» (2015).



**Евгений ЗЛАТИН**  
Пианист, ведущий программы  
«Утро в мажоре» на радио «Орфей».



**Наталья ЗИМЯНИНА**  
Музыкальный критик,  
лауреат литературной премии  
им. Бориса Полевого, дважды лауреат  
премии Союза журналистов России



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



**Александр КУЛИКОВ**  
Пианист, выпускник аспирантуры  
Московской консерватории  
и Университета искусств в Берлине.  
Лауреат международных конкурсов.  
Кандидат искусствоведения.



**Павел ЛЕВАДНЫЙ**  
Пианист, композитор, педагог.  
Член Союза композиторов РФ.  
Научный секретарь Гильдии  
музыковедов Российского  
Музыкального Союза.



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



**Ольга ОРДИНАРЦЕВА**  
Выпускница Московской  
консерватории, хоровой дирижёр,  
поэт, музыкальный журналист.  
Артистка камерного хора «Озарение»  
и вокального ансамбля «Arielle»,  
руководитель детских хоровых  
коллективов г. Москвы.



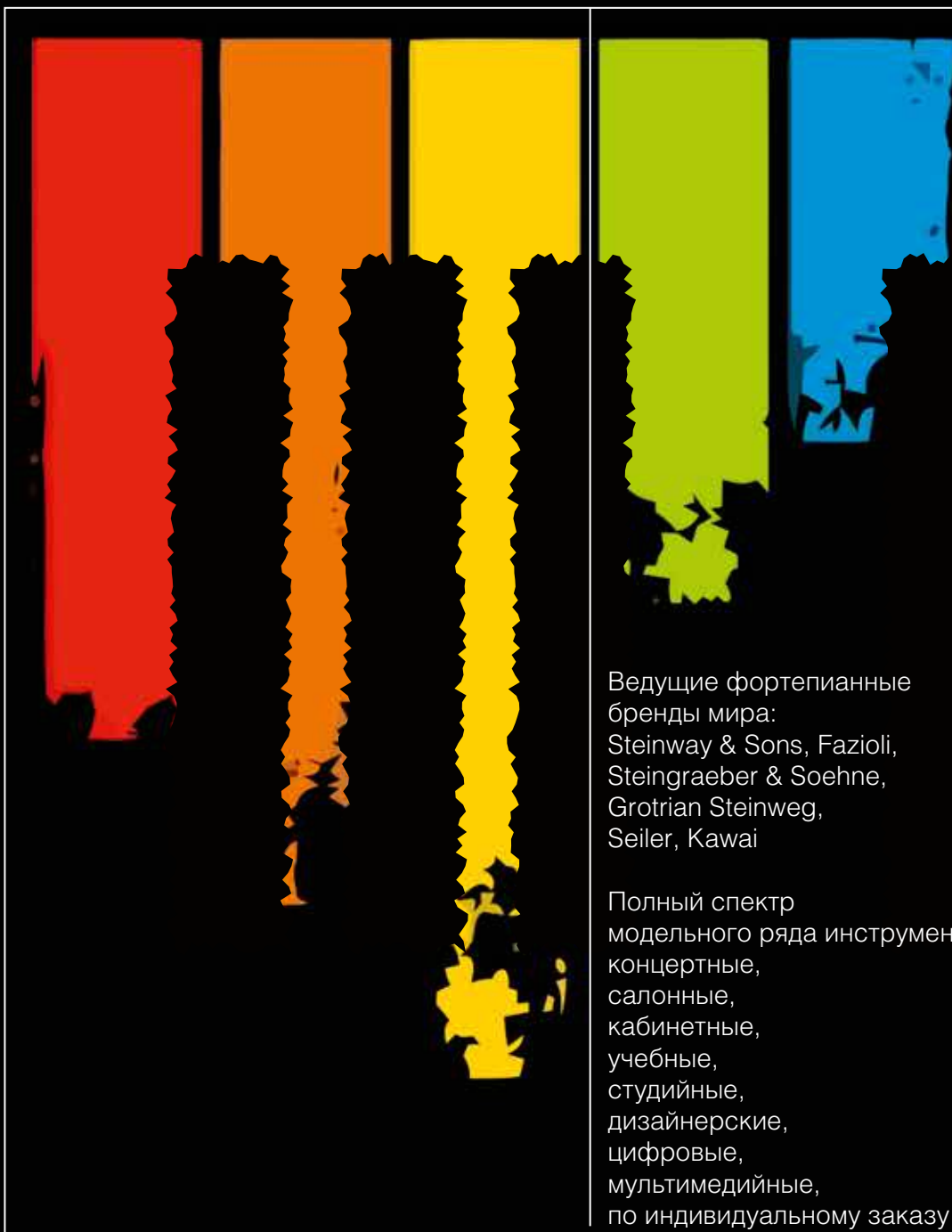
**Андрей ХИТРУК**  
Пианист, кандидат искусствоведения,  
преподаватель Колледжа им.  
Гнесиных. Автор книги «11 взглядов  
на фортепианное искусство»,  
более 100 статей.



**Виолетта ЮРЧУК**  
Пианистка, профессор Ростовской  
государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова.



# ДОМ РОЯЛЕЙ «KLAVIERHAUS»



Ведущие фортепианные  
бренды мира:  
Steinway & Sons, Fazioli,  
Steingraeber & Soehne,  
Grotrian Steinweg,  
Seiler, Kawai

Полный спектр  
модельного ряда инструментов:  
концертные,  
салонные,  
кабинетные,  
учебные,  
студийные,  
дизайнерские,  
цифровые,  
мультимедийные,  
по индивидуальному заказу

## Контакты:

Москва, Брюсов пер., д. 2/14 стр. 8  
(напротив Московской консерватории)  
Тел: + 7 (495) 692-04-34; + 7 (916) 855-93-57  
[www.klavierhaus.ru](http://www.klavierhaus.ru) | [klavierhaus@mail.ru](mailto:klavierhaus@mail.ru)





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)