

12+

PIANO форум

№ 1
(25)
2016

ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано

A portrait of Mira Evtich, a woman with dark hair pulled back, wearing a white long-sleeved top, a pearl necklace, and earrings. She is holding a pair of glasses in her hands. The background is a dense green hedge.

Мира ЕВТИЧ:

«Клавирный фестиваль —
выражение признательности России,
моей духовной родине»

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2015 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№1 (25), 2016

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

Фото на обложке
Стефано РОМЕО

Адрес
для корреспонденции:
125009 Москва, Брюсов пер.,
2/14, стр. 8
Тел.: 8 (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

Образование: мобильная стабильность..... 2

ПЕРСОНА

Мира ЕВТИЧ..... 10
Анна ВИННИЦКАЯ..... 58
Валерий ПЯСЕЦКИЙ..... 28
Александр АРОНОВ..... 49

ФЕСТИВАЛЬ

«Лики современного пианизма» в Санкт-Петербурге..... 13
Международный музыкальный фестиваль «Анси классик»..... 40

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Игорь КЕФАЛИДИ. Прелюдии..... 44

КОНЦЕРТ

Марк-Андре АМЛЕН..... 8
Екатерина МЕЧЕТИНА..... 22
Юрий ФАВОРИН..... 24

СОБЫТИЕ

Петр ЛАУЛ представил цикл «Все сонаты Бетховена»..... 34

АРХИВ

Игорь БЕНДИЦКИЙ..... 68

ЭССЕ

Апология Доброты..... 63

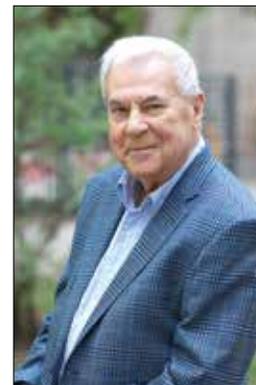
КНИГИ

Григорий ГИНЗБУРГ. Статьи. Материалы. Воспоминания..... 74

CD

Фирма «Мелодия» представляет: Артур АНСЕЛЬ. Шопен, Дютийе..... 76

ОБРАЗОВАНИЕ: МОБИЛЬНАЯ СТАБИЛЬНОСТЬ



В середине 80-х лет минувшего века от имени ЮНЕСКО был выдвинут проект всемирной истории музыки под титулом «Музыка в жизни человека». Следовало создать многотомник, где была бы представлена не только музыка как таковая, но собственно музыкальная культура в её историческом движении на всех континентах. Жизнь музыки в социуме и её функции у разных народов и в разные эпохи — это была главная объявленная задача уникального замысла. Традиция рассматривалась не столько как художественная данность, но прежде всего — как социо-художественный процесс. Ключевая роль в наблюдениях о формировании и отмирании традиций отводилась принципам передачи опыта, то есть образованию, понимаемому широко и многогранно. Проекту этому не суждено было завершиться. После смерти его инициатора — профессора из Нью-Йорка Барри Брука — вся работа быстро свернулась, и уже накопленные бесценные материалы так и не объединились в единый свод наблюдений.

В ходе работы над проектом всё более очевидной и важной становилась мысль о том, что искусство не имеет прогресса. Оно имеет лишь накопление качеств. Процесс такого накопления в пространстве истории опирается на принцип эволюции мышления, связанный с реалиями исторических изменений. Эволюцию искусства невозможно отождествить с понятием прогресса в его проекции на науку и инженерию. В искусстве новое не способно деактуализировать уже обретенное. Последнее продолжает жить во времени параллельно с вариациями иных времён.

В отличие от собственно искусства, культура в формах её социального преломления подвержена действию принципа исторического прогресса с его обязательным отмиранием конкретных «знаков времени», не отвечающих новым социальным вызовам. В этом прогрессирующем процессе наиболее консервативная роль отведена музыкальному образованию, поскольку само искусство не подвержено принципу прогресса. Изменение контура культуры не сразу влечёт за собой изменение образовательных структур. Теоретическая и методическая мысль всегда нацелена на обобщение отстоявшегося опыта. Реальная практика обновления искусства всегда шла впереди образования, главной задачей которого во все века являлось научение опыту, сохранение ранее созданного как актуального, более того, осознаваемого как главенствующего в построении сферы «господствующего потребления».

Наследие во все века было опорой образования. Сейчас мы оперируем понятием «классическое наследие»,

хоть и лишённым кристаллической дефиниции, но прочно поселившимся в глубинах нашей теоретической интуиции. Классическое наследие воспринимается нами и как сумма накоплений, и как «расширяющаяся вселенная», оформление которой не имеет ни начала, ни конца, поскольку рождение процесса становления не распознаётся *ab initio*, а завершение не предполагается, поскольку устремлено в условную бесконечность. Каждое время назначает свой «свод» знаков из суммы наследия для реального обихода. Наше время устремилось к всеохватности распознанных накоплений, и апелляция к наследию сегодня весьма усложнила диалектику стабильных и мобильных факторов в структуре обучения. А совсем близко к нашему времени, в советский период истории тоталитарный режим (особенно в первой половине XX столетия) создал фантастического уровня прецедент отсечения целых сегментов общественной памяти. В проекции на музыкальную культуру это выразилось во всепоглощающем акценте на классико-романтическом периоде музыкальной истории. Исполнительское искусство академического рода выглядело вне цензурной сферы неким «пространством свободы». Оно не замечало, что также становится своего рода идеологизированной составляющей музыкальной жизни общества в силу отсечения памяти о стилях, уходящих в глубины истории (музыкально-религиозное содержание, в частности, вообще исчезло из обихода), и в силу запрета на воспроизведение «прорывных стилей», возгласивших о переходе в новый эон.

Но именно в советский период истории в нашей стране возникает великолепная многоступенчатая и многофункциональная система музыкального образования с опорой на избранный и провозглашённый желательным сегмент классического наследия. Это был тот самый сегмент, который перешел в век XX из дореволюционного прошлого русской музыки, из её золотого и серебряного веков. Он включал ставший классикой гениальные привнесения отечественных творцов в мировой свод высших ценностей. Соответственно становящаяся в советский период исполнительская школа естественным образом подхватила опорные принципы обучения, сложившиеся ранее и не требующие пересмотра в связи с сохранением главных репертуарных ориентиров. И исполнители, и публика продолжали жить под воздействием старых фетишей. Надо сказать, что и парк музыкальных инструментов к концу XIX века обретает устойчивые очертания. Сразу же рождаются методики и принципы организации обучения, не утратившие своей значимости по сей день. Восторжествовало действие фактора стабильности.

С середины 30-х годов, когда был полностью задушен авангардный порыв 20-х, начинает формироваться современная система музыкального образования на всей территории СССР. Ее эффективность так же очевидна, как и некая «педагогическая инерция», проистекающая из сохранённого культа классико-романтического репертуарного круга и методических путей его освоения. В физиологических основаниях школы торжествует рациональный консерватизм. В то же время консерватизм репертуарных предпочтений связан не только с «репертуарной прививкой», но и с вычитанием любопытства. Атрофия любопытства отсекает всё, что простирается и вглубь от позднего барокко и в прилегающее к нам время, открытия которого не влекут за собой адаптации методов и форм обучения. Очевидная эманация в ходе социо-культурной эволюции вместе с дистрофией репертуарной сферы привела к сужению и образовательной сферы. Отсекается невостребованное и, как альтернатива, блестяще акцентируется вся организационно-методическая система обучения на магистрали востребованного репертуарного фронта.

Задумаемся сначала о связи (или отсутствии таковой) нового творчества (сочинительства) и господствующих усилий в музыкально-образовательной сфере. Эта проблема, по-видимому, актуальна для всех эпох, но в наше время ее актуальность возросла до чрезвычайности, ибо музыкальная композиция первая сигнализирует нам, что мы вступили в новый эон. Однако именно образование не позволяет художнику остаться наедине со своим временем. Тот, кто стремится быть исключительно в настоящем, в состоянии создать лишь нечто, способное прожить историческое мгновение жизни, совпадающее с жизнью самого творящего. Жизнь произведения после жизни его создателя — след образования в самом великом значении понятия, когда созданное сигнализирует не только о своём времени, но и связи времён. Ранее это касалось исключительно композиции, но сегодня звукозапись распространила эту возможность и на исполнительство.

Вероятно, можно обозначить три этапа образования такой схемой: первый этап — закладка фундамента опыта; второй этап — построение в себе здания опыта; третий этап — перестроение этого здания через замену консервативных элементов новыми, проистекающими из индивидуальных интенций и суммарного, рушащего

традиции опыта времени. Если перестроение снесет и фундамент, жизнь сотворённого ограничится описаниями хронистов. Если элементы исторического фундамента сохраняют осязаемое присутствие, всё решит наличие означенного следа образования (опыта) в сочетании с должной мерой таланта. Повторю — теперь это касается и композиции, и исполнительства.

Игорь Стравинский когда-то говорил о «русском европеизме». Сам Стравинский был его блистательным представителем, являя своим ранним периодом очевидную бинарность. От школы (от образования) он уже берет чудесно напряженное единство народно-патриархального основания и европейских универсалий формотворения. Эту бинарность он осмысливает в новом музыкально-грамматическом поле, снимает налёт экзотичности с традиционного интонационного слоя и утверждает новый тип европейских универсалий. В пору рождения так называемых «русских» партитур Стравинского обсуждалась именно такая бинарность.

Сегодня ситуация иная. Сегодня «русский европеизм» может обсуждаться с различных позиций, во множестве аспектов. Пророчество Шпенглера о том, что цивилизация «проглотит Культуру» и породит безоговорочно «дегуманизированный» контур культурной жизни несло в себе очевидный паллиатив грядущего решения. Для нас ясна современная дихотомия культурного пространства. Культура генная и масс-культура, сохранив разнонаправленность, определили себя в системе параллельного существования, в поле «социальной толерантности», позволяющей параллельным пластам пересекаться, обмениваться «знаками». В эпоху позднего Дебюсси и раннего Стравинского Ортега-и-Гассет писал: «Новое искусство содействует тому, чтобы «лучшие» познавали самих себя, узнавали друг друга среди серой толпы и учились понимать своё предназначение: быть в меньшинстве и сражаться с большинством». И сегодня искусство, пронизанное духовностью, принадлежит интеллектуальным элитам общества, но ни о каком «сражении» речи нет. Культурная дихотомия признана как живая данность в определенном смысле единого культурного пространства, и это меняет парадигму музыкально-образовательной системы в конкретных сегментах ее целостной структуры, требующих мобильных подходов. Если из сегодняшнего дня оглянуться назад,

Всероссийский форум «Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века»



Слева направо: Генеральный директор Российского музыкального союза Андрей Кричевский, генеральный секретарь Международного музыкального совета Силья Фишер, президент Европейского музыкального совета Иан Смит, член Совета Европейской ассоциации консерваторий и высших школ музыки Гжегож Куржинский

станет очевидным, что вопрос о дегуманизации интонационного поля Дебюсси можно считать поставленным с излишней горячностью. Изгнание патетики не означает изгнания эстетики, а это обстоятельство свидетельствует о сугубой антропоморфности явления и о рождении новой чувственности. Снижение роли чувственного начала в привычном понимании в творениях крайнего авангарда второй волны компенсируется возрастанием роли интеллектуального поиска алгоритма формы, что также является знаком антропоморфности, но с совершенно иным смысловым наполнением. Всё вместе — знаки новой зона, посылающие сигналы в сферу образования, сокрушающие безоговорочную стабильность методических оснований и векторов достижений конечной результативности. Вы скажете: это типичная эманация. Да, но она касается лишь тенденций в творчестве, но не целостного звукового поля современной музыкальной культуры, развернутой под знаком паритета эпох.

Следует признать, что фактор «мобильности» действует (или должен действовать) во всех звеньях музыкального образования, но с разной мерой интенсивности. Каждая эпоха имеет свой императив в проекции на историческую память. Это императив реальной конъюнктуры времени, который отвергает целые лакуны прошлого, вычеркивает определенные отрезки истории во имя отчетливого самоутверждения. Впоследствии намеренная кривизна исторической фабулы и пропусков выправляется, но сам феномен подобного «исторического эгоизма» от имени конкретного времени — устойчивый знак. Из недавних примеров достаточно вспомнить искажения в советской историографии сталинской эпохи. Что же касается истории искусства, ее реальной (событийной) канвы, то акцентуация на собственном времени и удаление в периферийные сферы памяти образов иных эпох — это следствие не конъюнктуры, но преодоления традиции под давлением новых философских и эмоциональных инспираций времени. Самоутверждение новых форм творчества и соответственно — новых принципов обучения становится во главу угла и требует не только высшей меры концентрации на новом, но и столь же высокой меры перцептивной отдачи слушателя. Вспомним первую половину XIX века с его увлеченностью новооткрытиями романтизма и в конечном итоге определенной замкнутостью в интонационном поле конкретной

эпохи. Это тоже что-то вроде «исторического эгоизма», но со знанием уже не конъюнктурной, но творческой доминанты. Конъюнктурные же искажения исторических реалий искусства прошлого в практике недавнего настоящего — от конъюнктурной кривизны самого времени. Снова-таки вспомним печально известный запрет на изучение огромного пласта русского музыкального православия, в сущности, исключение раннего русского музыкального профессионализма из звукового фона целой эпохи. Сфера образования отрезонировала пропуском огромного периода художественных накоплений в отечественной музыкальной культуре.

Наше время отмечено предельно выраженной плюралистичностью интересов и стремлений. Может быть, именно в наше время новые вызовы в образовании не отменяют, но усложняют опыт прежнего, расширяя его временные параметры как вперед, так и в ретродвижении — к аутентичным моделям минувших времён. В этом смысле образование сегодня можно уподобить самому искусству, не обладающему в историческом времени правом на деактуализацию. Сегодня актуальны методы, рождённые императивом разных времен, но это некая «реставрируемая актуальность», парадигма нашего времени.

Вообще говоря, вопрос о том, что есть опыт и каковы пути его освоения творческой индивидуальностью, — это вопрос подробного исследования. Кто-то говорил, что опыт — это название, которое каждый дает своим ошибкам. «Сын ошибок трудных», — сказал поэт и тем самым по сути вывел ошибки из сферы чистого опыта, сохраненного в памяти и навыках. Однако сам процесс обретения опыта включает и победы и ошибки. В ходе обучения мы находимся под давлением различных методик. Любая методика — своего рода синоним опыта. Но нет вечных методик, как и вечного опыта. Казалось бы, в исторических художественных стилях опыт зафиксирован, закреплен. Однако творческая практика различных времен (и сочинительская, и исполнительская) включает также весь набор предустановлений, ассоциируемых с предрассудками. Старые предрассудки не могут быть включены в новый опыт, который несет в себе свои предрассудки. К тому же, процесс воспитания подключает (кроме методических) иные аспекты опыта: характер артистической жизни, опыт социального ориентирования в избранной среде общения и пр. Многое из

Всероссийский форум «Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века»



Джазовый квартет А. Румянцева



Зам. директора Жуковской ДШИ № 2 Елена Томилина

целостного потока сообщений усваивается интуитивно, но главное все же — через обучение. При этом процесс внушения опыта через «методическое обучение» — лишь одна из сторон образования. Фактором вечной мобильности выступает самообучение — селективная акцентуация «постулатов опыта» — важнейший момент «суггестии опыта». Цель образования — это не знание как таковое, а условие, обусловленное знанием. Индивидуум избирает прежде всего то, что скоординировано с его глубинным ощущением цели. В наш век «культурного плюрализма» это обстоятельство определяет многое в характере обучающего процесса. Еще более сложные задачи вытекают из очевидного расслоения современной культуры, по сути ее бинарной природы.

Дихотомия культуры создает ясность ощущения самой природы собственно культуры, но делает абсолютно нерешенным вопрос об искусстве. Соотносимо ли само понятие искусства с явлениями масс-культуры? И да, и нет, ибо масс-культура — явление многослойное, содержащее наряду с простейшими сложнейшие формы. Лишь кажется, что в одной плоскости лежат джазовые и рок-композиции. Это разные течения в современной масс-музыке. Совсем в стороне — шлягерный поп-арт. Это уже не столько искусство, сколько «индустрия». По-видимому, неверно думать, что поп-музыка нужна только для того, чтобы нести в народ мысли слишком глупые даже для телевизионной «смехопанорамы». Масс-культура в целом — некое обезболивающее средство, скорее, анальгетик, чем наркотик. Может быть, в этом секрет ее всепроникающей популярности. И коль скоро она часть суммарно выраженной современной культуры, притом наиболее воспринятая в социуме часть, её проникновение в образовательные структуры неизбежно. Способно ли это покачать фундаментально стабильные основания академического образования? На высшем уровне — нет. На общем начальном — безусловно.

Фридрих Ницше когда-то воскликнул: «Без музыки жизнь была бы ошибкой!». Нечто подобное чувствует огромное количество людей, и музыкальные школы, куда приходят дети, прежде всего, во имя приобщения к искусству звуков, в большинстве — без намерения стать профессиональными музыкантами, эти школы не только не умирают, но множатся. XX век внёс решающие коррективы в построение звукового купола (звуковой ауры)

нового времени. Звукозапись и звуковоспроизведение в их совершенных формах обрушивают традиционную сферу «музыкального самообслуживания». Увядают фольклорные процессы, в городах свёртывается практика домашнего музицирования в формах прошлых времён. Новый звуковой фон поп-музыки заволакивает пространство. Начинается поиск иных форм домашнего музицирования, продолжающего присутствие «живой музыки» в доме, но уже в резонансе с формами масс-культуры. В концертных залах зазвучало не только то, что создано до Баха, но и нечто несогласованное с музыкально-грамматическими основаниями всех ушедших веков вместе взятых. Юный слушатель активно реагирует на всё слышимое. Звуковой мир является ребёнку как целое. Никто его не экранирует от тех или иных звучаний. Ребёнку новое не кажется новым. Последнее — ощущение, прежде всего, учителя. Усилия учителя (в поиске и осознании новых решений) — путь к преодолению консерватизма.

А что же на деле? Утверждать, что первая ступень нашего школьно-музыкального образования застряла в консерватизме, — ломиться в открытую дверь. В огромном количестве конкретных педагогических практик консерватизм предстает почти в иератической окраске. «Репертуарная прививка», пришедшая к нам из эпохи окончательного формирования инструментов (то есть — из второй половины XIX века), породила непреодолимый иммунитет к новому во всех его разновидностях. Кто учит играть на слух, попыткам освоить азы импровизационного умения, ощутить под пальцами обольстительную пряность джазовых гармоний? Лишь избранные. Кто предпочитает задавать юным ученикам не только привычного Майкапара, но и «Микрокосмос» Бартока? Лишь избранные.

Так что же? Да здравствует мобильность? Однако вопрос представляется более сложным. Отдалившаяся от нас эпоха становления современного инструментария завещала чудесный набор методических предпосылок освоения инструмента и учебно-репертуарный «свод законов», на фундаменте которого эти предпосылки реализуются. Психо-физиологический процесс освоения инструмента действительно подразумевает обращение к «консервативной прагматике», тем более, что она находится в резонансе уже с социально призванными концерт-

Всероссийский форум «Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века»



Зав. кафедрой ЮНЕСКО при МПГУ
Эдуард Абдуллин

но-репертуарными предпочтениями. Сегодня стабильные и мобильные факторы в начальном музыкальном обучении не находятся в равновесии. Стабильность довлеет, а мобильность лишь призвана временем, но пока еще не находит должного отклика в учительстве. Учителя многого не умеют, многое недослышали в новом времени и в большинстве своем не стремятся к «надстроечному обучению». Зато условно-классический фундамент освоения инструмента они в большинстве своем умеют заложить на уровне, который для избранных учеников станет дорогой в профессионализм. Но речь в основном о «неизбранных», о тех, кто составляет аудиторию музыкальных залов, о тех, кто потенциально после школы сохранит потребность общения с инструментом. Очевидно, все мобильные подвижки в музыкально-школьных методах должны сдвигаться в означенных направлениях.

Трёхступенчатость музыкального образования полностью оправдала себя в ходе культурного развития нашей страны. В принципе, такая система способна пополнять и профессиональный корпус, и сообщество просвещенных ценителей искусства. Однако, подлинных успехов, зафиксированных в истории, мы достигли именно в сфере музыкального профессионализма. Среднее звено нашей образовательной системы имеет бинарную структуру. Музыкальные училища (теперь чаще — колледжи) и специальные музыкальные школы при консерваториях — в них создаются предпосылки для консерваторской селекции. Там формируются интенции к сочинительству у тех, кого природа призвала к этому роду музыкальной деятельности. Там формируется также начальный опыт из области музыкознания, музыкально-писательских умений.

Бинарность среднего звена обоснована. Специализированные школы (своего рода «школы вундеркиндов») ведут учеников от нулевого класса. Старшие классы этих школ и есть среднее звено. Колледжи наполняются выпускниками начальных музыкальных школ, решивших стать профессионалами. Есть методические и психологические различия воспитательных процессов в названных учебных структурах. Это предмет отдельного описания. Важно, что в совокупности наше среднее звено должно быть озабочено достижением равновесия стабильных и мобильных элементов в целостном единстве методических установок.

Вместе с тем, уже там намечается расхождение акцентов в различных специализациях. В воспитании инструменталистов, безусловно, довлеют стабильные формы. Начальные же композиторские классы связаны с вовлечением ученика в новооткрытый звуковой мир. Стабильный фактор властвует в классах гармонии, полифонии, формы. Здесь формируется не просто базис — то, что не забудется никогда и останется в значении музыкально-культурного основания. Здесь в сознании будущего сочинителя закрепляется ощущение того, что ему предстоит преодолеть, и одновременно та самая (счастливая!) невозможность остаться наедине со временем, невозможность ощутить (и отразить) свое время изолированно от всех иных времен. Великая инерция школы направляет сильную творческую волю к созданию композиции, несущей в себе знаки «связи времен». Те, кто намеренно избегает подобных знаков, действительно создают «знак времени», но, похоже, исключительно для данного конкретного времени. Важно и то, что сама жизнь вовлекает композитора, овладевшего всей совокупностью новооткрытий, в сферу обслуживания, в сферу «прикладного умения» с неременной опорой порою на самые банальные формулы прошлого. В своё время Антон Чехов высказал подозрение, что публика в искусстве любит более всего то, что банально и ей давно известно, к чему она привыкла. Эта мысль классика не только не утратила актуальности, но утвердилась в наши дни в значении основополагающей, притом для совершенно разной публики. Например, подражание европейскому авангарду послевоенных лет в среде гурманов новизны сегодня может быть воспринято как банальность, притом как в положительном (вариантный возврат желанно-знакомого), так и в отрицательном поле ощущений (как уже неуместное эпигонство). Само понятие банальности, так и не достигшее конечной дефиниции, может быть осознано как некая интонационная сущность, содержащая узнаваемый знак (желанный или нежеланный в узнавании), символизирующий некую привычную данность. Очевидно одно: в высоком роде композиции нецелесообразно создавать произведения исключительно для какой-то данной публики. Потрафление конкретной публике чаще всего завидит в исторический тупик. Создать инто-

Всероссийский форум «Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века»



Урок музыки проводит Даниил Кучма



Григорий и Наталья Шатковские

национный архетип, который во времена грядущих будет распознаваться и служить либо символом банального (слишком привычного), либо звуковым сигналом от имени конкретной эпохи в коллажном или полистилистическом поле—высокая задача, решаемая либо избранными творцами, либо коллективными усилиями в русле магистральных тенденций времени. В этом смысле авангард середины минувшего века создает прецедент такого знака, но продолжает жить во времени именно в виде «знака», включённого в новую полистилистику, наряду с другими знаками банальности высшего порядка.

Очевидно, что «класс свободного сочинения» — ультра-мобильная альтернатива классам теоретических основ композиции. Педагогу весьма сложно определить путь реализации свободной фантазии ученика. Кроме того, на педагоге лежит ответственность за усвоение новейших выразительных средств, не описанных в теории в должной мере или не охваченных теоретическими курсами в силу традиционной консервативности.

Иной расклад в классах подготовки инструменталистов и вокалистов. Здесь стабильный фактор преобладает в силу, прежде всего, традиционной успешности отстоявшихся методов. На высшей ступени образования вопрос, конечно, усложняется. Огромная роль здесь отведена индивидуальности и педагога и ученика. А это, конечно же, мобильный фактор. Уравновешивается он акцентом на подготовке служения кругу репертуарных предпочтений. Как и прежде, у пианистов — от позднего барокко до позднего романтизма. Пианист после прохождения школы остаётся наедине с собой. Пианист как никто другой нуждается в прививке мышления. Чисто виртуозный фундамент школы недостаточен. Индивидуальное мышление — вот дорога успеха. В этом смысле пианист подобен дирижёру. Дирижёр, в свою очередь, должен быть научен педагогическому умению, поскольку те музыканты, которые завершили школу и сели в оркестр, продолжают учиться. Их учителями становятся партитуры и дирижёр.

В подготовке инструменталистов и певцов очевиден мобильный сдвиг, и связан он снова-таки с репертуарным расширением в обоих направлениях. Возникают классы и методы обучения игре на старинных инстру-

ментах и такие же классы по освоению новейших партитур, принципов игры. «Аутентичность» и «авангардность» становятся приметой времени. Другой вопрос, что в разных консерваториях нашей страны уровень подобной мобильности весьма различен. Пока что преобладает консерватизм, ориентирующий на классико-романтическую эпоху. Описанная «мобильность» в большинстве случаев остаётся вызовом XXI века, вызовом, который давно уже обрёл резонансный результат в высших музыкальных школах Западной Европы. У нас нет должным образом подготовленных «генделевских» певцов и мастеров, способных воссоздать образ оперы XVII века. Несколько лучше обстоит дело с инструменталистами, но снова-таки — только в столичных консерваториях. По-прежнему остаётся в ряду неисполняемого музыка крупнейших фигур Дармштадтской школы. В этом смысле трудно переоценить значение Студии Новой музыки Московской консерватории. Столь же сильным знаком мобильного подвижения становится открытие классов «аутентичной интерпретации». Пианисты обратились к дофортепианной эпохе господства клавирина и занялись освоением этого инструмента. И тут, наверное, самое время вспомнить, что развитие искусства не знает вычитаний. Созданные артефакты сохраняют самоценность во времени на фоне эволюции художественного мышления. Важно помнить, что в социуме ценность — синоним вечности. По отношению к ценности социум не знает эволюции (в значении приятия или отрицания); эволюция выражена лишь в оценочном оттенении ценностей при безусловном признании их непреходящего значения.

Наша культура — часть европейской. Притом важнейшая ее часть. Музыканты из России и русская музыка XIX–XX столетий — неперенные составляющие музыкальной жизни современного мира. Консервативно-стабильные основы обучающей системы блестяще утвердили себя в истории музыкальной культуры мира. Они и сегодня представляются краеугольными элементами фундамента нашего музыкального образования. Но вызовы XXI века требуют включения новых элементов для более мобильного участия в глобальном процессе нового времени. ■

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Всероссийский форум «Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века»



Профессор Уральской консерватории Борис Бородин



Профессор Казанской консерватории Александр Маклыгин



ЭФФЕКТ ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТИ

Москву посетил Марк-Андре Амлен — обитатель фортепианного Олимпа XXI века. 30 января 2016 он дал Klavierabend в Концертном зале им. П. И. Чайковского. Зал был полон почитателями искусства, но представители профессионального корпуса отечественных пианистов не удосужились завернуть на его олимпийский огонёк. Может быть, чтобы не расстраиваться? Наверное, нелегко ощутить собственную соизмеримость с гигантом (особенно в случаях самообольщения и завышенной претенциозности на центрифуге «раскрутки»). А может быть, их отсутствие — следствие невнимания или, еще того хуже, атрофии любопытства — «со-

ветской инерции» в постсоветские времена?

Амлен снова явил образчик непостижимого пианистического совершенства, добавив мощное впечатление от его же композиторских интенций. Программа включала Сонату D-dur Моцарта (K. 576), Сонату B-dur Шуберта (D. 960), II тетрадь «Образов» Дебюсси и два опуса, принадлежащих самому исполнителю.

Амлен за роялем — явление совершенно особое. Есть пианисты, обрушивающие всю мощь тела и духа на клавиатуру, являя виртуозность в наглядно-обнаженном виде, выгребая из рояля, как из каменоломни, глыбы звучаний и цепи сверкающих алмазов, явленных в результате непосильного труда.

Есть виртуозы-атлеты, ставящие демонстрацию непостижимой лёгкости преодоления самых головоломных трудностей во главу угла и тем искренне удивляющие слушателей. Есть выдумщики, изобретатели «интерпретационной кривизны», легко жертвующие правдой замысла, возвышающие себя над композитором во имя оригинальничанья. Словом, есть пианисты, которых можно назвать «тружениками клавиатуры». Марк-Андре Амлен — другой. Его фигура за роялем — это метафора слуха. Он сосредоточен, почти неподвижен, его руки, совершающие подлинные звуковые чудеса, — это совершенный инструмент передачи гениального вслушивания в звуковую идею, инструмент

воплощения распознанной интонационной истины.

Виртуозная оснащённость этого пианиста кажется сверхестественной, но внушение подобного ощущения сегодня задача многих. Дело в том, что Амлен вовсе не стремится к подобному внушению, когда виртуозность демонстрируется как бы отдельно от музыки. Его виртуозность — природный элемент естественной музыкальной речи артиста. Но главным признаком совершенства является звук — воплощение благородства и соответствия удивляющему множеству смысловых нюансов. Этот особый «режим благородства» пресекает возможность выхода в сферу демонстрации виртуозного неистовства. Всё воспроизводимое сверкает мыслью и соразмерной красотой. Искусство Амлена — некий символ и «золотой пропорции», и чувства непредвзятости, рождения интонационного чуда «на глазах». Всё продумано и осознано, рассчитано и построено предварительно, но кажется, что всё впервые происходит при тебе, и ты являешься изумленным свидетелем сочинения неповторимого звукового пространства. «Ясность превыше всего» — его необъявленный девиз. Ясность, осознаваемая им и недоступная для других, ибо это ясность в соразмерности, рождаемой высочайшим интеллектом.

Его Моцарт — откровение поэтического ума. Лишь тот, кто осведомлен, как Моцарт жил, представляет, насколько нелепа легенда о беззаботности любимца богов. Амлен с его феноменальным звукооттеночным мастерством раскрывает полисемантику тематических структур, когда каждый мотив — это особый и конкретный знак, но слияние этих разнящихся звеньев образует чудесную пластику моцартовских инструментальных песен. И даже не крайние части сонаты, где, в частности, завораживают легчайшие эоловы дуновения несущихся моцартовских фигураций, а средняя, медленная часть становится носителем погружений в самые сокровенные глубины моцартовского сосредоточения. Особая, исповедальная нарративность словно гипнотизирует слушателей очевидной покорностью

исполнителя моцартовской мысли, передаваемой в зал. И в этой покорности — воплощение самой прекрасной творческой силы, заставляющей всех отринуть земную обыденность и возвысить себя до уровня гениального откровения.

Соната Шуберта (в B-dur) вовсе лишена каких-либо предпосылок к внешней выразительности. Это одно из самых знаменитых сочинений композитора, и мы располагаем богатым сравнительным рядом его интерпретационных решений. Исполнение Амлена — уникально. Воистину, надо научиться осознавать и ценить совершенство, ибо одно оно, как любовь, способно увести нас из пучины повседневности в волшебную страну чувственного познания мира. Амлен создал нечто необыкновенное: он развернул перед нами огромное полотно шубертовской композиции в какой-то ирреальной подаче звукового решения. Будто эта гениальная соната создана композитором уже после собственной смерти. Будто все эти звучания доносятся к нам, как свет далекой звезды, где нашла упокоение бессмертная душа творца. Тот, кто знает трагическую канву фатально краткой шубертовской жизни, способен догадаться, что предчувствие смерти может присутствовать даже в самых светлых страницах созданного им. Но это нужно услышать, а услышав — воплотить. Можно предположить, что печаль просветляется, благодаря глубине чувства. Но Амлен с первых звуков создаёт то, что можно назвать «свет печали». Ибо светлейшие откровения Шуберта непостижимым звуковым искусством Амлена превращаются в образы потерянной мечты, улетучившихся мгновений счастья, не существующей на земле красоты. И это даже в Скерцо! Траурные трели первой части — единственный знак рокового предопределения, тишайший, но всё ставящий на места знак, был не просто понят исполнителем, но незримо транслирован во всё смысловое пространство сонаты через тончайшие звуковые наклонения.

Невозможно в слове выразить впечатление, рождённое искусством Амлена в классической части его программы. В сущности, всё ска-

занное выше — это некая метафора восклицающего междометия. И для полноты картины следует воскликнуть по поводу сочинений самого Амлена. Это два вариационных цикла, один из которых (центральный в этом диптихе) — Вариации на тему Паганини. На ту самую — из 24-го каприса. Оба сочинения поражают прежде всего изысканностью музыкальной ткани. Амлен-пианист помнит о всех накопленных возможностях инструмента. Но при этом Амлен — блистательный исполнитель самых авангардных опусов, музыкант, постигший звуковые тайны новейшего времени. Он умеет всё и всё вовлекает в построение композиции на вполне классическом фундаменте. При этом угроза эклектичности отводится искусством кристаллизации формы, создаваемой как «индивидуальный проект», где все контрасты (образные и музыкально-речевые) оправданы стратегией развёртывания целого. Здесь, и только здесь, он достигает эффектов мощного forte в моменты сонорных сгущений. Он демонстрирует очевидную отвагу, обратившись (вслед за всеми именитыми) к теме 24-го каприса. Он создаёт блестящую композицию, но понимает, что отвага, явленная в выборе темы, всё равно должна быть чем-то объяснена. И он привлекает на помощь юмор. Блистательные коллажные инкрустации (всегда контекстуально оправданные) из Бетховена, Рахманинова, самого Паганини (чего стоит весёлый контрапункт тем Кампанеллы и каприса!) — живая иллюстрация совершенно индивидуального отношения к старинной форме на старинную тему.

Глядя на тиражированный у нас портрет Марка-Андре Амлена (один и тот же во все времена и для всех залов), можно предположить, что он человек с лицом хотя и характерным, но без особых примет, сигнализирующих о поэтическом призвании личности. Тот, кто знает его ближе, наверняка скажет что-то противоположное. Но мы чувствуем: в нём есть некое просветляющее величие, и для него у нас нет иных примет, кроме производимого им незабываемого впечатления. ■

Павел КАРТУШ

**Мира ЕВТИЧ:
«КЛАВИРНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ —
ВЫРАЖЕНИЕ
ПРИЗНАТЕЛЬНОСТИ
РОССИИ, МОЕЙ
ДУХОВНОЙ
РОДИНЕ»**

Мира Евтич — особая звезда на российском фортепианном небосклоне. Воспитанница русской школы, блестящая пианистка, она — жительница мира — возвращает России то тепло, которое восприняла от неё, добавив чудесную инициальную энергию собственного индивидуально-личностного дарования. Вместе со своим знаменитым другом Валерием Гергиевым она стала со-основателем первого в нашей стране клавирного фестиваля. Она выступила одним из первых виртуозов-участников фестиваля, но прежде всего — чутким аналитиком, феноменальным «мастером селекции», готовым поддержать всё, достойное художественного экспонирования и признания из области и исполнительства, и фортепианного творчества. «Лики современного пианизма» в Санкт-Петербурге — одно из самых ярких фестивальных событий современной Европы.

— В 2011 году на музыкальной карте России появился новый фестиваль — «Лики современного пианизма». В декабре 2015 он прошёл в десятый раз. Вы представляли тогда, что выступаете в роли «первопроходца»? Ведь в России, по сути, никогда не случалось полноценных клавирных фестивалей, а те, что ненадолго «вспыхивали», погибали, не достигнув «совершеннолетия».

— Честно говоря, я об этом не думала. У меня никогда не возникает мысли, что я должна сделать нечто грандиозное. Просто приходит какая-то идея, а как она потом будет развиваться — как Бог даст...

— Тогда отредактирую вопрос: как родилась идея?

— Очень просто: в какой-то момент стало невыносимо скучно слушать тех, кто играет. Я тогда проводила международный конкурс пианистов в небольшом городке недалеко от Сиднея (я ведь 9 лет прожила в Австралии). Одна 18-летняя пианистка играла все этюды Шопена. Технически — очень хорошо, но в памяти у меня остался только этот факт, музыкального впечатления не сохранилось. Меня тогда поразила мысль: если в 18 лет она может это сыграть, когда же она начала заниматься? Какой труд приложен для того, чтобы получилось... никак. И эта ситуация — стабильная в сегодняшнем мире: исполнители чаще всего не имеют личностной харизмы, самобытно-персонального качества.

Мои размышления на эту тему совпали с завершением строительства Концертного зала Мариинского театра, когда возродили сгоревшее в 2003 историческое здание склада и мастерских Мариинского театра

(теперь — Мариинка-3). Мы беседовали с Валерием Абисаловичем, который размышлял о будущем наполнении нового зала. И я спонтанно предложила: «Пожалуйста, позволь мне сделать фортепианный фестиваль, главным критерием отбора к которому будет не конъюнктурный или финансовый интерес, а уровень музыкального дарования, масштаб музыкантской личности». Он ответил просто: «Надо думать о названии». Так и родился фестиваль. Вообще, маэстро Гергиев — гениальный человек. Если что-то по его мнению является правильным, он реагирует моментально и не раздумывает годами, поэтому он так много в музыке и вообще в искусстве достиг и продолжает удивлять грандиозными проектами и идеями.

Мне очень хотелось показать, как трудно стать пианистом. Я думала о молодом поколении. Знаете, когда Эмиль Гилельс, Артуро Бенедетти Микеланджели, Святослав Рихтер приезжали в Белград, я воспринимала их, как Богов, которые не едят, не спят, не живут обыкновенной жизнью... А ведь пианист — это живой человек, который проходит через настоящие муки, пока не достигнет истинного артистического и духовного качества. Так родилась идея представления педагога и его класса. Я считаю, что это настоящее украшение фестиваля. Мы даём возможность выступить на сцене Концертного зала ученикам и студентам самых разных возрастов, показываем, можно сказать, пианистов в развитии. Это делается для того, чтобы стало понятно: для рождения значимого артиста необходимы значимые педагоги и полная «посвящённость» избранному пути с самого детства. Возможно, это связано и с моей биографией: у меня

была очень сложная белградская школа, мой педагог не был профессиональным пианистом, и я на протяжении всей жизни «болею» этой проблемой, видя молодых, у которых призвание стать исполнителем и которые ищут свой путь.

— Вы рано начали заниматься музыкой?

— Практически с того момента, как себя помню. Тогда мой брат [ныне — известный композитор Иван Евтич — прим. ред.] уже занимался, я играла все его программы с четырёх лет, а в школу меня отдали в 7 лет.

— Вы в юном возрасте попали в Москву — по приглашению Евгения Тимакина — выдающегося педагога Центральной музыкальной школы при консерватории. Расскажите, как это произошло.

— В 1968 году к нам в Югославию приезжали с мастер-классами виолончелист Кальянов, скрипач Курдюмов и пианист Тимакин. Евгений Михайлович Тимакин тогда предложил приехать в Югославию не на 7–10 дней, а на 3–4 месяца, потому что за короткий срок показать настоящую работу он не успеет. И сербы согласились. Он приехал и отобрал для занятий восемь самых одарённых детей от 6 до 19 лет, в том числе меня. Мы начали заниматься в сентябре, а в декабре он устроил показательный концерт — в музыкальной школе, на хорошем рояле. Это было что-то! Я помню, как я была удивлена, поняв, что можно играть абсолютно свободно всей рукой!

Позже он пригласил меня к себе в ЦМШ. К сожалению, я проучилась у него всего год, после этого поступила в консерваторию к Белле Михайловне Давидович. Оканчивая

пятый курс, я осознала, что полученного образования мне недостаточно, хотелось дальше развиваться и учиться. И я поступила в аспирантуру к Станиславу Генриховичу Нейгаузу. Он занимался замечательно и всегда просил, чтобы «дух царил», чтобы звучание соответствовало замыслу композитора. После его смерти я оканчивала аспирантуру у Бориса Моисеевича Берлина в Гнесинском институте.

— После Вашего рассказа фестиваль «Лики современного пианизма» представляется своего рода «приношением Миры Евтич российской культуре».

— Это действительно так! Одна из высших причин создания этого фестиваля — искреннее желание духовно отблагодарить мою любимую Россию. Как музыкант я выросла здесь. Училась в ЦМШ, в Московской консерватории и в Институте им. Гнесиных, но главное — общалась с профессорами, коллегами, просто с людьми. В 80-е годы играла много концертов. Я прониклась духовностью русской музыкальной культуры, которая оказала сильное влияние на формирование моей личности. Я чувствовала себя связанной с этой землёй, и мне захотелось отдать дань России за всё то прекрасное, что я получила от неё. Видимо, так я инстинктивно пришла к идее организации клавирного фестиваля в Санкт-Петербурге.

— Вы отслеживаете итоги крупных конкурсов?

— Интересуюсь... Но это не главное. Знаете, некоторые в резюме любят ошеломить количеством выигранных конкурсов. Я бы иногда посоветовала этот факт скрывать. Ну что за страсть? Понимаю, это возможность заработать деньги. Но тогда в творческой биографии лучше об этом умолчать, это производит не самое лучшее впечатление. Я предпочитаю слушать выступление артиста, ибо уверена: не резюме, не список конкурсов, не имена педагогов, а только собственные уши могут дать представление о музыканте.

— Фестиваль проходит два раза в год, это очень смелое решение.



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

— Интерес к фестивалю стабилен с первого года или всё-таки Вы воспитали «свою» публику?

— Наверное, особая публика живёт в Петербурге, потому что и первые фестивали проходили при аншлагах. Знаю, что многие даже приезжают на фестиваль из Москвы!

— Сколько времени уходит на построение программы фестиваля?

— О фестивале я думаю каждый день! Кроме того, в мире всё время появляется что-то новое, это надо отследить, почувствовать, послушать. Валерий Абисалович одновременно умеет присутствовать всюду, во всем мире: он одарён божественной, уникальной энергией. Поэтому всё как-то непринуждённо происходит.

— Почему В.А. Вам так доверяет?

— Это надо спросить у него!

— На десятом, юбилейном фестивале было два главных акцента: исполнение 24 прелюдий и фуг В.П. Задерацкого и новый проект «Дети — детям». Как родились эти идеи?

— Я всегда размышляю о том, что мы можем сделать для нового поколения, для детей. Так и сложился проект «Дети — детям»: юные музыканты, которым 10–15 лет, играют для своих сверстников. В этом я вижу глубокий смысл духовного развития молодого поколения. Сделать эту детскую программу было не так уж и просто: не каждый ребёнок в силах в 14 лет сыграть сольный концерт! Мне очень помог профессор Петербургской консерватории Александр Сандлер, к которому я обратилась с этой идеей. Вот тут я никого не отбирала, доверилась ему. Получилось замечательно, я ловила себя на мысли: «Если бы кто-то сделал подобное для меня, когда мне было 8–10 лет»...

А что касается Прелюдий и фуг Задерацкого... В апреле 2015 я получила диск с записью московского исполнения, это было как раз во время «весенней сессии» фестиваля. Вы видите, график фестиваля сумасшедший, по три концерта в день, я возвращаюсь в гостиницу в час ночи, не раньше. Но я начала слушать этот диск и не могла оторваться, слушала ночь напролёт... Сразу позвонила маэстро и сказала, что на следующем фестивале состоится грандиозное событие — исполнение Прелюдий и фуг. Эта музыка такова, что моментально проникаешься ею, её внутренней энергией. Она захватывает! Это глубочайший, потрясающий, волнующий цикл. Рискну даже провести аналогии с Бахом...

Знаете, что интересно на этом фестивале? Прослушать всё подряд. Это буквально возנסит! Появляются новые мысли, начинаешь больше понимать о себе... ■

Беседовала
Марина БРОКАНОВА



X Международный фестиваль
«Лики современного пианизма»,
Санкт-Петербург.
9 дней, 23 концерта, 26 пианистов.

ТРИУМФ ФОРТЕПИАННОЙ ИДЕИ

Перед всяким критиком встаёт проблема субъективного и объективного в своих оценках. Какую мерю измерить художественность исполнения? Каким «прибором» определить степень озабоченности артиста источником чистого света искусства? Предлагаю читателю свой — субъективный — взгляд на события, произошедшие в Санкт-Петербурге в конце декабря.

Итак, **22–30 декабря 2015 года в залах Мариинского театра прошёл крупнейший в России фестиваль фортепианной музыки «Лики современного пианизма».** Его масштаб, качество, уровень организации резко диссонируют с господствующей атмосферой всепроникающей масс-культуры, герой которой — человек-экстраверт, живущий напоказ, красивыми этикетками скрывающий пустоту собственного содержания. Мир масс-культуры ежедневно вбрасывает в сознание людей явления, не возвышающие душу, но приводящие к огрублению восприятия. В этих условиях столь масштабный фестиваль не просто классической, а фортепианной му-

зыка — явление исключительное. Вполне осознать это можно, лишь окунувшись в жизнь фестиваля, увидев гигантские красочные рекламные щиты и длинные очереди у входа в залы Мариинского театра, ощутив неподдельный интерес публики к порою неизвестным именам в афише, наконец, став свидетелем явления подлинного искусства. Организаторам фестиваля — маэстро Валерию Гергиеву и пианистке Мире Евтич — удалось в очередной раз создать событие, не только вошедшее в историю концертной жизни славного города, но и имеющее большое значение для летописи всей российской музыкальной культуры.

Прошедший фестиваль стал юбилейным — десятым. По традиции, юбилейные события всегда имеют качество исключительности. И хотя уникальностью обладает каждый фестиваль «Лики...», нынешний был особенно насыщен значительными явлениями, каждое из которых может претендовать на роль главного.

Неофициальное открытие фестиваля состоялось в Прокофьевском зале, в котором почти все концерты

предварялись выступлением Майи Прицкер — известного российско-американского музыковеда, критика и телеведущей. Её красочные, увлекательные и экспрессивные рассказы о музыке, композиторах, эпохах завораживали публику, и артисты выходили в зал, наполненный атмосферой благожелательности и вдохновения, готовностью воспринимать и погружаться в музыку.

«Первооткрывателем» X фестиваля стал итальянский пианист **Габриэле Каркано**. Его программа состояла целиком из произведений И. Брамса. Теплота, романтичность, лиричность, превосходное владение нюансом piano, палитра оттенков которого у Каркано необъятна, создавали редкий в наше время облик интровертного пианиста-романтика. В то же время, порою казалось, что энергетика музыки Брамса диктует более глубокое погружение в различные аффекты и состояния, особенно в Вариациях на тему Р. Шумана op. 9, которые были исполнены целиком в печальной и повествовательной манере.

Совершенно иной тип пианизма и артистизма явил **Дмитрий Мас-**

леев, выступивший с оркестром Мариинского театра под управлением Алексея Богорада. Концерт № 20 d-moll KV 466 Моцарта в его трактовке прозвучал мужественно, масштабно и патетично, близко к эстетике Бетховена. Алексей Богорад чутко, мастерски, в едином градусе экспрессии с солистом создавал общую концепцию интерпретации.

В Концерте № 3 ор. 20 Прокофьева мужественность, мощь и сила, исходящие от исполнителя, выглядели более естественными. Особенно удались Маслееву динамичные и экспрессивные эпизоды, требующие виртуозного мастерства и пресловутого «прокофьевского нерва». На их фоне не столь яркими показались лирические и фантастические образы. Однако общее впечатление сверхкачества, добротности и музыкантской честности Дмитрия Маслеева импонировало публике, традиционно возлагающей на победителя главного конкурса страны большие надежды.

Официальным открытием и кульминацией первого дня фестиваля стали выступления Ефима Бронфмана и оркестра Мариинского театра под управлением маэстро Валерия Гергиева. Скерцо из музыки к спектаклю «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, прозвучав в первый день и в заключительном концерте 30 декабря, роскошной аркой связало начало и завершение фестиваля.

Ефим Бронфман — знаменитый американо-израильский пианист, выходец из СССР, выступил солистом во втором концерте Бартока. Направляющая и определяющая течение музыки воля Валерия Гергиева, гипнотизирующая экспрессия, исходящая от Ефима Бронфмана и невероятная энергетическая мощь музыки Белы Бартока сошлись в одном времени и месте, сотворив колоссальное по силе воздействия явление высокого искусства. Кажется невозможным представить лучшее воплощение творения великого венгерского автора. «Арабеска» Шумана, исполненная на бис, была призвана смягчить диссонантность музыки XX века и явить многогранное мастерство исполнителя, который интересен в любом репертуаре. Второй бис — этюд F-dur ор. 10 № 8 Шопена прозвучал сдержанно по тем-

пу, филигранно и достаточно сессо, сложилось впечатление очаровательной зарисовки, салонной пьесы. Ефим Бронфман гораздо известнее на Западе, чем в России, где он редкий гость. Тем не менее, у читателя ещё будет возможность «встретиться» с ним в нашем обзоре фестиваля.

Второе отделение было посвящено музыке П. И. Чайковского — живой, трепещущей, восклицательной, отчаянной и вместе с тем полной надежды. Незабываемое исполнение Четвёртой симфонии оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева заставило сожалеть о том, что исполнительские шедевры в большинстве своём, подобно падающим звёздам, вспыхивающим на миг на небосводе и гаснущим, озаряют души и сердца людей, но уходят в небытие, оставив лишь огненный шлейф в памяти.

Несмотря на эксклюзивность всей программы «Ликов...», безусловно, их главный акцент, возводящий фестиваль в ранг исторических, — это исполнение 24 прелюдий и фуг Всеволода Петровича Задерацкого, созданных композитором в 1937–39 годах в каторжном лагере. Одним из главных событий фестиваля назвал этот вечер и сам Валерий Гергиев в интервью «Российской газете».

Имя В. П. Задерацкого всё чаще появляется на афишах крупных фестивалей и в программах выдающихся исполнителей: оно подобно удивительному артефакту, обнаруженному в привычной и хорошо известной обстановке. Его музыка при каждом исполнении вызывает неизменное удивление, потрясение и желание узнать, услышать, посмотреть в ноты. Личность этого человека полна загадок и тайн, разгадать которые, увы, не удастся никогда. Выходец из дворянской семьи, получивший блестящее образование в Московском университете и Московской консерватории у С. Танеева, К. Киппа, М. Ипполитова-Иванова; один из музыкальных наставников цесаревича Алексея — то небольшое, что известно об успешном и самом, вероятно, счастливом эпизоде его жизни. Дальше были служба в армии Деникина, пленение, лишение прав, уничтожение всего, созданного

до 1926 года, аресты, ссылки и полный запрет не только на публикацию и афишное исполнение сочинений, но даже на упоминание имени. Трудно представить более изощёренного испытания для человека, обладающего уникальным даром созидания! Но главное — то, что в этих условиях ему удалось оставить после себя: ни на что не похожая, абсолютно самобытная, удивительная музыка.

24 прелюдии и фуги — одна из вершин творчества Задерацкого. Записанные на подручной бумаге (даже на телеграфных бланках!) в тяжелейших условиях жестокого каторжного лагеря под Магаданом, их образы вбирают в себя всю жуткую палитру эмоций и страданий, которые только может испытать человек. Даже мажорные прелюдии и фуги имеют оттенок демонический, механистичный, либо ирреально-ненастоящий, светлые страницы цикла будто бесконечно далеки от слушателя во времени и пространстве. И вместе с тем в каждой пьесе слышна негибкая воля автора, который на жестокость мира отвечает своим творчеством и в нём одерживает верх над судьбой, обретает свободу и вечность в мире высокого Искусства.

Удивительна стилистика цикла! Задерацкий всегда был, как сказали бы сейчас, в «мейнстриме» самых передовых течений современной ему музыки. Он состоял в АСМе и слыл ярким авангардистом. Но он также явился одним из первых, кто в 1930-е годы вернулся к тональности, сделал это совершенно необычно, в едином сплаве конструктивизма и романтизма создав уникальную неоромантическую манеру письма. Он первым — за 15 лет до Д. Шостаковича и за 5 лет до П. Хиндемита — обратился к идее возрождения барочной формы в полнотональном виде, расположив пьесы в порядке тональностей квинтового круга.

В исполнении 24 прелюдий и фуг В. П. Задерацкого на сцене Концертного зала Мариинского театра участвовали шестеро молодых, но весьма именитых исполнителей: **Лукас Генюшас, Андрей Гутгин, Ксения Башмет, Никита Мндоянц, Юрий Фаворин и Андрей Ярошинский.** Каждый из них самобытен, имеет собственный узнаваемый стиль. Благодаря тому, что цикл Задерацкого предоставляет

большую свободу исполнителю, поскольку не содержит каких-либо авторских ремарок, темпа, фразировки (композитор не предполагал, что эта музыка выйдет за пределы тюремной камеры), он был будто освещён в разных проекциях сквозь призму ярких исполнительских индивидуальностей. Сам формат подобного исполнения весьма интересен и может быть применим к циклам прелюдий и фуг Баха и Шостаковича.

Лукас Генюшас исполнил первые 4 мини-цикла. Масштабность и поэзный характер Прелюдии и фуги C-dur, необычайно жёсткие для традиционно светлой тональности образы и экспрессивное исполнение Генюшаса овладели вниманием зала. Хрустальность и хрупкость созвучий прелюдии a-moll, эпическое и волевое восхождение фуги закрепили ощущение, что происходит нечто важное и значительное, выходящее за рамки фестиваля: возрождение из мрака забвения великого имени, великой музыки.

К сожалению, в рамках обзора невозможно рассказать обо всех пьесах грандиозного по масштабам и образам цикла В. П. Задерацкого. Отметим лишь, что недавно в «Русском Музыкальном Издательстве» вышел в свет первый том полного собрания фортепианных сочинений автора, в который вошёл именно цикл «24 прелюдии и фуги».

Вторым выступал **Андрей Гугнин**. Им была подчеркнута лирическая, романтическая сторона музыки Задерацкого. Гугнин запомнился душевной тонкостью, вниманием к мельчайшим нюансам музыкальной ткани и исходящим от него особым внутренним светом. Третьим исполнителем стал **Никита Мндоянц**. Будучи не только прекрасным пианистом, но и весьма талантливым композитором, он, казалось, сделал музыку Задерацкого «своей» — столь естественным, ясным и безупречным было его исполнение. Второе отделение концерта открыла **Ксения Башмет**. Её прочтение отличалось глубоким погружением в исполняемую музыку, запомнились красочность, бархатность и богатая палитра тона инструмента. Следующий за Башмет **Юрий Фаворин**, выйдя на сцену, убрал пюпитр с рояля, чем вызвал живой отклик и апло-



Андрей Гугнин

дисменты публики, поскольку стал единственным, исполнившим четыре довольно сложных мини-цикла наизусть. Фаворину, выступившему на фестивале трижды, удалось раскрыть свой многогранный талант в самых различных стилях. Его исполнение Прелюдий и фуг Задерацкого отличало полнейшее слияние с музыкой, тотальное погружение в продуманную и выстроенную концепцию. Завершал концерт **Андрей Ярошинский**, на «долю» которого выпали одни из самых масштабных и эпических мини-циклов. Его манере исполнения присущи ясность и кристальная чистота звука.

Это был редкий, незабываемый вечер, в котором произошло единение публики и солистов в сопричастности возрождению творчества одного из самых ярких композиторов первой половины XX века.

Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории Аркадий Климовицкий: «Удивительной была атмосфера зала в этот вечер — здесь не было ни одного случайного слушателя, который бы просто «заглянул» в Концертный зал Мариинского театра, чтобы провести время. Поэтому все собравшиеся находились в напряженном ожидании: исполнялось сочинение (это была его петербургская премьера), созданное 75 лет тому назад — «24 прелюдии и фуги» Всеволода Петровича Задерацкого, написанные им в обстановке, несовместимой не только с творчеством, но и с жиз-

нью. Конечно, слушателям в этот вечер было очевидно, что свершается нечто невероятное хотя бы потому, что композитор, отрезанный от естественной и нормальной жизни, от возможности слушать музыку своих современников, коллег, ранее других с непостижимой уверенностью шел в направлении, открывавшем магистральные пути развития музыки нового времени. Само название цикла — «24 прелюдии и фуги», которого не убоился композитор, нам сегодня говорит о том, какой грандиозной — культурной и музыкантской — творческой памятью он обладал, ранее своих великих современников — Шостаковича и Хиндемита — провидчески обратившись к барочному жанру.

Драма жизни композитора — переживание ее, разумеется, витало в зале — владела слушателями. Однако произошло и нечто иное: Всеволод Петрович Задерацкий, жестоко оторванный от жизни, от естественного движения культуры, победил варварскую машину уничтожения цивилизации: он вышел из этой схватки победителем — рыцарем музыки, угадавшим ее будущее и приподнявшим и сегодня приподнимающим завесу над ним...

Всеволод Задерацкий задает трудные и даже жестокие вопросы нам, нынешним его слушателям: есть ли предел «изъятия» носителей творческого духа? И какова мера нашей ответственности за то, что подобное свершается и сегодня?...



Никита Мндоянц

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской консерватории **Ольга Скорбященская**: «Грандиозным событием фестиваля стало исполнение цикла 24 прелюдий и фуг Всеволода Петровича Задерацкого. Скажу, что два обстоятельства поразили особенно: перед нами предстало сочинение, являющееся свидетельством неслышимой воли и человеческого мужества. Можно сказать, что полифония в нем представлена как способ выживания, сопротивления человеческого духа нечеловеческим обстоятельствам. Но есть и второе. Невольно сравнивая цикл Задерацкого со знаменитым циклом Прелюдий и фуг Шостаковича, написанным 13-ю годами позднее, приходишь к выводу о том, что перед нами возник совершенно отличный от Шостаковича путь развития полифонии в XX веке. Не личный трагический опыт, а объективность и мужественное принятие судьбы, не умозрительная дисциплина школы Римского-Корсакова–Штейнберга, а танцевальная свобода и гибкость полифонии, основанной на живом хоровом звучании, и скрябинская прихотливая ритмика. В общем, первое знакомство с этим грандиозным циклом вызывает желание узнать его подробнее. Исполнение было выдержано на высочайшем уровне мастерства, когда индивидуальные характеры пианистов помогают выявить мощное поле композитора, растворяясь в нем. Тут интересны уже не лики, но суть и судьба».

Лауреат Государственной премии РФ, заслуженный деятель искусств РФ, композитор **Леонид Десятников**: «Исполнение «24 прелюдий и фуг» Задерацкого встретило, возбудило ряд вопросов, остающихся пока без ответа. Наверняка будущие исследователи разьяснят и некоторую избыточность гомофонии в фугах (а также неизбежность этой избыточности), и этиологию пафосного (советского?) монументализма, нарастающего к концу цикла, и «скрябинские» и «равелевские» реминисценции (чего вроде бы по умолчанию не предусмотрено в такой пассаистской затее, как написание фуги). Но в первую очередь, они, эти гипотетические исследователи, должны отдать должное отменному качеству и изумительной выделке музыкальной ткани. Цикл Задерацкого по своему значению сопоставим с аналогичным опусом Шостаковича, более того — создает последнему некий новый (небезусловный) левый контекст.

Мне не хотелось бы — после однократного прослушивания — утверждать, что какие-то пьесы сильнее, какие-то слабее. Возможно, не всем шести исполнителям повезло в равной степени, и не каждый микроцикл нашел должный отклик в душе того или иного пианиста. Еще рано говорить об интерпретации, слишком мало времени прошло с тех пор, как это произведение было извлечено из анабиоза.

Мне кажется, сочинению Задерацкого следует быть музыкой культур-

ного обихода. «24 прелюдии и фуги» должны стать такой же частью учебно-педагогического репертуара, такой же частью обязательной программы всевозможных конкурсов, как и одноименный цикл Шостаковича.

И всё же... Эта вещь пробуждает в первую очередь чувство когнитивного диссонанса: слушая ее, невозможно забыть о чудовищных, непредставимых обстоятельствах времени и места, в которых эта музыка была рождена. Я думаю об альтернативной истории, в которой ценной несуществования того или иного шедевра была бы более счастливая (пусть и рутинная, вполне обывательская) судьба ее создателя. Если «24 прелюдии и фуги» Задерацкого не могли быть написаны нигде, кроме как в исправительно-трудовом лагере, чёрт с ними. Я предпочёл бы, чтобы это сочинение при всех его неоспоримых достоинствах и вовсе не появлялось на свет — если бы это позволило избежать горестей, выпавших на долю его автора».

Главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга Иосиф Райскин: «Интерес к новой музыке, подогретый ажиотажем вокруг неведомого имени на афише, обещание знакомства с забытой музыкой (да не забытой — никогда прежде не явленной!)... Нередко преувеличенные слушательские ожидания не оправдываются, а бывают и обмануты. Но так не случилось памятным вечером 23 декабря в Концертном зале Мариинского театра. С первых же звуков до мажорной прелюдии — богатырского зачина цикла — стало ясно, что перед нами произведение необычайной силы и мощного авторского излучения. И хотя память всегда готова подсказывать родство впервые узнаваемой музыки с прежде слышанной или игранной, нельзя было не радоваться новому, сквозившему и в ярком тематизме, и в богатейшей фортепианной фактуре.

Время для анализа и даже для описания услышанного грандиозного создания В. П. Задерацкого ещё впереди. Беглые заметки на полях программки дают мне возможность оживить впечатления и ещё раз восхититься внутренним слухом ком-

позитора, в непредставимых условиях писавшего на случайных листках (телеграфных бланках!) послание далёким (буквально!) слушателям. Подивиться филигранной пианистической выделке каждой пьесы — надо ли говорить, что в колымском лагере инструмент автору не представляли? Но крепкий пианизм чувствуется, в руках, пишущих этюдные пассажи в соль мажорной прелюдии или в ля мажорной фуге.

Во многих пьесах цикла царит аромат скрябинских гармоний, а ля минорная и фа-диез минорная прелюдии заставляют вспомнить Рахманинова — не удивительно, это все московская школа, танеевская выучка; последняя сказывается в безукоризненной полифонической технике, в умении даже «длинные» темы подвергать разработке в стремительном движении (как, например, в фуге ре-бемоль мажор). А рядом неприятная «дудочка» — тема ре мажорной фуги, постепенно словно наращивающая «мускулы», или детская «мультипликационная» песенка в до-диез минорной фуге.

Запомнились очень русские — «запев» в ми минорной фуге, или фуга ми мажор — хороводная с плясовым притопыванием. Заключительная прелюдия ре минор — арка к первой до мажорной прелюдии: обе с их колокольностью замечательно обрамляют цикл, только в до мажоре залиристо буйствуют малые колокола и колокольцы, а в ре минорном диптихе слышится аллюзия на «Богатырские ворота в стольном граде Киеве».

Третий день Фестиваля открыл **сольный концерт Ефима Бронфмана**, посвящённый музыке Прокофьева. В первом отделении прозвучала Шестая соната, во втором — Пятая и Седьмая. Прокофьев в трактовке Бронфмана — композитор довольно холодный и мрачный, даже со «скидкой» на образы войны в 6-й и 7-й сонатах. Сильнейшая концентрация энергии, мощь, «железная» исполнительская воля Бронфмана не позволяют отвлекаться от течения музыки ни на миг. Вместе с тем, в его интерпретации иногда не хватает русской теплоты, задора и юмора, присутствием которых отмечены даже трагические сочинения Прокофьева. Тем не менее,



Ефим Бронфман

импонируют яркая личность исполнителя, его уверенность и харизма. Ниже приводим краткое интервью, которое дал Ефим Бронфман нашему журналу после концерта.

— В возрасте 14 лет Вы уехали на Запад. Даже с учётом национальной специфики Узбекистана, он, тем не менее, составлял определённую общность со другими республиками Советского Союза. Уехав в США, не чувствуете ли Вы дискомфорта от иного характера и менталитета людей?

— Нет, я считаю, что Америка — очень богатая страна с точки зрения духовной жизни, в которой очень много хорошей публики, замечательных оркестров и превосходных залов. Мне очень нравится там играть, как и в России.

— Не могли бы Вы вкратце рассказать о концепции сонат Прокофьева, которые Вы исполнили?

— В этом году исполняется 125 лет со дня рождения С. С. Прокофьева, поэтому я играю все его сонаты. Я хочу исполнить их хронологически, чтобы показать развитие этого жанра у Прокофьева. Шестая и Седьмая сонаты, как известно, военного периода. Шестая была написана до начала войны, но полна предвкушения апокалипсиса, в ней чувствуется приближение страшной катастрофы. Это, в сущности, оркестровая музыка, она выходит за рамки фортепиано. Первые 5 со-

нат я считаю чисто фортепианными, а начиная с Шестой, они имеют качество оркестровости, в них элементарно больше нот. Однако я очень люблю ранние сонаты, они пианистически очень правильные. С. С. Прокофьев — единственный композитор в XX веке, который написал столько блестящих фортепианных сонат.

— Не ставите ли Вы себе целью исполнить все фортепианные сочинения Прокофьева?

— Я играю не только фортепианные сонаты, но и скрипичные, все концерты, пьесы, «Сарказмы». Его этюдов никогда не играл, хотя они замечательные. Но в целом примерно 90% фортепианной музыки Прокофьева я сыграл. Тем не менее, не горю желанием во что бы то ни стало исполнить именно всё, этого в планах нет.

— Какой стиль музыки Вам наиболее близок?

Я думаю, что по-настоящему гениальный композитор не думает о том, в каком стиле ему писать, чью традицию продолжать. Он пишет, как подсказывают ему его интеллект и сердце. Мне важен не стиль, в котором написано произведение, а наличие крепкой связи духовного и интеллектуального в музыке. Я ненавижу инстинктивную музыку, которую специально пишут в определённом стиле. К сожалению, таких сочинений довольно много, и я стараюсь их избе-

гать. При выборе произведения для своей программы я не задаюсь вопросом, в какой манере оно написано. Если мне нравится музыка, если чувствуется её искренность и в ней есть настоящее искусство, то мне этого достаточно, как исполнителю.

— *Оба концерта Вы закончили исполнением на бис романтических миниатюр. Есть ли у Вас в планах сыграть, например, все этюды Шопена или иные романтические циклы?*

— Я играл все этюды Шопена, но записи пока не сделал. Иногда исполнял в концертах весь Десятый опус. Но пока записывать все этюды не планирую.

— *В 1990-е годы открылись границы, и на Запад хлынул поток музыкантов из России. Если раньше выезжали только лучшие, то теперь — все желающие и имеющие финансовые возможности. Осталось ли в этих условиях на Западе понятие «русский музыкант», или это не имеет значения? И как воспринимают там Вас?*

— В каждой стране меня воспринимают по-разному. Иногда пишут, что я узбекский пианист, потому что родом из Узбекистана, иногда — русский, американский или израильский — всё перемешалось, я на это не обращаю внимания.

Конечно, раньше то обстоятельство, что я являюсь пианистом из Советского Союза, было более весомо. В нём была некая тайна, ведь я — че-

ловек из-за «железного занавеса». Сейчас произошла глобализация, мы все смешались, это касается не только музыкального мира. Многие русские музыканты учатся на Западе, у них поменялся стиль игры. Я почти не учился в России, моими педагогами были, в основном, профессора немецкой школы. Если бы я остался жить здесь, то, конечно, стал бы совсем другим пианистом.

— *В России Вы бываете нечасто, но, тем не менее, Вас здесь любят и ждут. Когда Вы планируете вновь дать концерт в нашей стране?*

— Когда меня пригласят. Ближайший мой приезд планируется в мае с трио. Мы играем концерт в Москве в зале П. И. Чайковского, исполним трио П. И. Чайковского и трио Л. Бетховена. Проблемы с приездом в Россию возникают, в основном, из-за того, что приглашают очень поздно, когда мой график уже забит и расписан на следующие три года. Тем не менее, я пытаюсь найти «окно», но не всегда получается.

Вечером того же дня в роскошном зале Мариинский-2 состоялось выступление ансамбля Даниила Трифонова и Сергея Бабаяна. Это был первый из двух концертов, посвящённых артистами памяти Веры Васильевны Горностаевой. Интерес к вечеру вызывал не только звёздный состав исполнителей, но и музыка, которая звучит довольно редко. Первое отделение было посвящено сочинениям И. С. Баха: про-

звучали Органная соната № 5 C-dur в переложении Виктора Бабина и Концерт для двух клавиров c-moll с оркестром. Стоит отметить, что музыка концерта, традиционно исполняющаяся в варианте состава солирующих скрипки и гобоя (либо двух скрипок), несомненно, знакома музыкантам. Однако в оригинальном составе это именно два клавира. Новаторство Баха в использовании подобного состава не имело аналогов, поскольку клавир в то время не использовался в качестве солирующего инструмента.

Светоносность и динамичность музыки Моцарта определили дух второго отделения. Полная затаённого восторга Соната для фортепиано в 4 руки D-dur (KV 381) была сыграна живо, естественно. Завершился вечер блестящим исполнением Концерта для двух клавиров с оркестром № 10 Es-dur KV 365. Валерий Гергиев, стоявший за пультом оркестра Мариинского театра, был, как всегда, предельно корректным и чутким к солистам. Тем не менее, главное выступление Трифонова и Бабаяна на Фестивале было впереди.

Одна из самых ярких страниц в «летописи» декабрьских «Ликов...» принадлежит Владимиру Троппу, который вечером следующего дня давал клавирабэнд в Концертном зале Мариинского театра. Признанный мастер-скрябинист начал концерт музыкой своего любимого автора. Прозвучали Фантазия ор. 28 и Три



Сергей Бабаян, Даниил Трифонов

пьесы ор. 45. Порывистость, тонкое ощущение музыкальной ткани, бесконечная высота парящего духа — лишь подобными эпитетами можно характеризовать его исполнение произведений Скрябина! В экспрессивном и взволнованно-романтическом духе прозвучали Три пьесы ор. 31 Метнера. В рахманиновских Вариациях на тему Корелли были и масштаб, и светлая печаль, и взрывная экспрессия, которые не отпускали внимание ни на минуту. Второе отделение артист посвятил П. И. Чайковскому. Исполнение цикла «Времена года» было естественным и проникновенным, полным той возвышенной простоты, постижение которой доступно лишь избранным Мастерам. Казалось, что нет исполнителя, нет атмосферы зала и каких-либо посредников, но есть лишь Автор и великий мир Музыки, врата в который силою своего духа открыл в тот вечер Владимир Тропп.

Несколько позже в зале Мариинский-2 с оркестром Мариинского театра выступили два солиста, во многом схожих друг с другом, несмотря на 25-летнюю разницу в возрасте. В первом отделении прозвучал Концерт № 1 для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского, который исполнил **Александр Малофеев** — 15-летний пианист, в столь нежном возрасте имеющий исполнительскую карьеру, которой могут позавидовать многие музыканты. Несмотря на то, что в некоторых эпизодах не всегда дозвучивалась фактура, самый концерт оказался по плечу хрупкому на вид артисту. В силу своего пока небольшого жизненного опыта Малофеев по-своему воспринимает эту музыку. Однако видеть за роялем столь юного музыканта (который и выглядит младше своего возраста), исполняющего произведение для очень крепких (в том числе физически) людей, — производит сильное впечатление. Благодаря молодому дирижёру Заурбеку Гуткаеву оркестр был подобен океанской волне, бережно, но уверенно несущей «фрегат» солиста к цели. Он не «давил» исполнителя и находился с ним в идеальном балансе. На бис Малофеев исполнил переложение для фортепиано «Весны священной» Стравинского, и это сочинение со-



Владимир Тропп

стоялось в качестве искусства без каких-либо скидок на возраст.

Во втором отделении **Денис Мацуев** исполнил Второй концерт Прокофьева, а за дирижёрский пульт встал Валерий Гергиев. Было известно, что этот концерт — «новинка» в репертуаре пианиста. Общее впечатление от исполнения — безграничность, отсутствие каких бы то ни было пределов: эмоциональных, технических, профессиональных. Несмотря на то, что темпы были значительно быстрее общепринятых, совершенно не возникло впечатления игры «широкими мазками», когда ради целого жертвуется частным. Каждый нюанс и подробность фактуры были Мацуевым осмыслены и встроены в общую концепцию. Он произвёл впечатление зрелого Мастера. Исполненные на бис «Музыкальная табакерка» Лядова и «Святки» Чайковского бесконечно тёплым, бархатным звуком, лишь усилили это впечатление.

Героями фестиваля «Лики современного пианизма» традиционно становятся не только исполнители, но и педагоги, представляющие свой класс. На юбилейном фестивале был представлен **класс профессора Московской консерватории Михаила Воскресенского**. В дневном концерте пятого фестивального дня воспитанники Михаила Сергеевича выступали с оркестром Мариинского театра под управлением Миши Дамева — феноменально эрудированного, глубокого и чуткого болгарского

музыканта. Первым выступил **Михаил Турпанов** с Концертом № 21. Многие слушатели прошедшего Конкурса им. Чайковского помнят: будучи одним из самых ярких претендентов на победу, Михаил Турпанов сошёл с дистанции именно из-за этого произведения. Поэтому исполнение Концерта стало не только превосходным украшением фестиваля, но и личной победой исполнителя над летней неудачей, навсегда ушедшей в тень вдохновенного и художественного прочтения.

Вторым участником был **Юрий Фаворин**, исполнивший редко звучащий фортепианный концерт Шёнберга. В этой непростой для восприятия и постижения музыке Фаворин предстал глубоким музыкантом, каждое выступление которого становится определённым «посланием». А оркестр Мариинского театра в очередной раз продемонстрировал, что ему подвластна музыка любого стиля и сложности.

Сменивший Фаворина японский пианист **Кёхей Сорита** исполнил Рапсодию на тему Паганини Рахманинова. Его игру отличали яркая экспрессия и, кажется, безграничная виртуозность.

Завершил выступление класса М. Воскресенского **Андрей Шичко**, в исполнении которого прозвучал Второй концерт Рахманинова. Было ощущение, что солист внутренне абсолютно свободен в этой музыке.

Главным событием дня стало **выступление дуэта Трифионов — Ба-**



Михаил Воскресенский

баян. Не секрет, что ансамбли знаменитых солистов зачастую возникают случайным образом. Имея напряжённый концертный график, они не уделяют камерной музыке достаточно времени для её постижения, и зачастую ансамблевое музицирование известных музыкантов ограничивается игрой «вместе» и «в стиле». Однако дуэт Даниила Трифонова и Сергея Бабаяна явил совершенно иное: серьёзное, глубокое отношение к концепции и идеям автора. В их ансамбле не было ни йоты себялюбия и соревновательности — наоборот, полнейшее взаимопонимание, единое дыхание фраз и течение музыкального времени.

Первым прозвучало довольно редко исполняющееся сочинение Шумана — Анданте с вариациями B-dur, op. 46. Эта музыка, которую иногда считают не самой яркой у композитора, была в исполнении дуэта разнообразной и живой. Одной из самых ярких исполнительских страниц фестиваля явилось следующее сочинение — Фантазия f-moll op. 103 Шуберта, впечатление от которой можно описать лишь как потрясение. После Фантазии хотелось сделать паузу, перевести дыхание и осмыслить собственные эмоции. Перерыва, однако, не было, и зазвучали Венгерские танцы Брамса. Эффект оказался не столь ярким, будто он был словно поглощён предыдущим сочинением. Завершали программу вечера две Сюиты для двух фортепиано Рахманинова, исполненные истинно аристократиче-

ски в смысле высоты духа и особого «профессионального благородства», исходящего от музыкантов.

Одной из новых, замечательных страниц фестиваля явился проект «**Дети — детям**», само название которого определяет и исполнителей, и слушателей. Однако он привлёк публику самую разновозрастную. Дать подробный анализ каждого концерта в рамках обзора, к сожалению, невозможно, поэтому ограничимся лишь упоминанием о них. В зале Прокофьева состоялось четыре концерта, в которых выступили 7 юных пианистов — учеников преподавателей ССМШ при Санкт-Петербургской консерватории Александра Сандлера, Нины Серёгиной, Зоры Цукер, Любови Рудовой.

Дух истинного профессионализма и погружения в музыку царил и в Концертном зале, где с оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева выступали **Сергей Редькин** и **Павел Райкерус**. Значительности событию прибавляло присутствие в зале Родиона Щедрина, чей Четвёртый фортепианный концерт исполнил Сергей Редькин. Сложная музыка была им «преподнесена» столь естественно, понятно и осмысленно, что традиционный «барьер» между публикой и современным сочинением перестал существовать, концерт был принят с огромным воодушевлением. Не менее горячо приветствовали и Павла Райкеруса, превосходно, одухотворён-

и с внутренним жаром исполнившего Третий концерт Рахманинова.

Завершал очередной день фестиваля вечер класса М. С. Воскресенского. Открывал концерт **Михаил Турпанов**, чьё исполнение пьесы «Рождество» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» Мессиаана влюбило многих слушателей в это простое для восприятия сочинение. Второе произведение — «Новогодняя музыка» Пелециса — хотя и было актуально в контексте времени года, но сформировало устойчивое впечатление, что исполнитель намного талантливее исполняемой им музыки. Турпанова сменила вьетнамская пианистка **Нгуен Ким Нган**. В её исполнении романса Моцарта, двух мазурок Скрябина и Сонаты-элегии op. 11 Метнера были очарование, экспрессия, полное погружение в столь разные миры сочинений. **Юрий Фаворин** исполнил экспромты c-moll, Es dur и As-dur op. 90 Шуберта. Несказанно интересно наблюдать, как пианист распоряжается музыкальным временем, выстраивает фразы, по-разному играет повторы, наслаждаться глубоким бархатным тоном его инструмента. Три интермеццо op. 117 Брамса прозвучали проникновенно и естественно в интерпретации **Андрея Шичко**. После этого пианист исполнил «Исламей» Балакирева в фантастическом темпе без каких-либо потерь в качестве, вызвав бурный восторг публики. Последним участником концерта стал Кёхей Сорита, экспрессивно и в хорошем смысле эпатажно исполнивший «Испанскую рапсодию» и «Кампанеллу» Листа. В каждом из пяти пианистов ощущалась направляющая рука Мастера, определяющего их интерпретационные поиски, вдохновляющего на достижение новых пиков в собственном развитии. Яркий пример этого мощного творческого воздействия на воспитанников был явлен на следующий день, когда состоялся **сольный концерт Михаила Воскресенского**.

Михаил Воскресенский, не выступавший в Санкт-Петербурге несколько десятков лет, подготовил интереснейшую программу. Первой прозвучала знаменитая Фантазия d-moll Моцарта, в трактовке артиста полная светлой печали, сожаления и вместе с тем бесконечного жизнен-

любия. Вторым сочинением стала Соната № 3 f-moll op. 5 Брамса. Монументальная мощь брамсовской музыки, которая, словно неприступная горная вершина, возвышается на музыкальном «ландшафте», покорила неимоверной энергетике пианиста: ярчайший темперамент, патетика, «железная» воля и концентрация. Вместе с тем, в исполнении были и свежесть восприятия, и взрывные энергетические импульсы, свойственные 20-летнему автору сочинения.

Второе отделение М. Воскресенский посвятил Прокофьеву: «Сказки старой бабушки» op. 31 и Восьмая соната op. 84. В основе концепции его интерпретации «Сказок...» лежал эпиграф автора: *«Иные воспоминания наполовину стёрлись из её памяти, другие не сотрутся никогда»*. Все образы цикла предстали, будто сквозь пелену воспоминаний, имели качество нематериальности и вместе с тем были отмечены спокойствием и мудростью. Глубоким погружением в сумрачные образы было полное исполнение Восьмой сонаты — самой масштабной у Прокофьева. Тонкие, взволнованные, живые вальсы Шопена, сыгранные на бис, оставили в душе лёгкую ностальгию и сожаление, что роскошный концерт Мастера подошёл к концу. Сколь ошибочной оказалась сказанная им накануне после выступления студентов фраза: «После таких учеников мне лучше не играть»!

Восьмой день фестиваля представил трёх различных в творческом облике исполнителей. В зале Прокофьева выступал сербский пианист **Милош Михайлович**. Его программа была посвящена Шопену. С первых звуков Михайлович поражает красочностью и глубиной тона инструмента. Правда, исполнитель относится к авторскому нотному тексту наподобие того, как скульптор относится к глине или гипсу, из которых ваяет собственные произведения. Несмотря на это, у Милоша Михайловича всегда будет своя публика, которой импонирует не столько музыка, им исполняемая, сколько атмосфера безысходной печали и фатального трагизма, которую источают все интерпретации артиста.

В Концертном зале в это же время выступал лауреат III премии последнего Конкурса им. Чайковского **Даниил Харитонов**. Программу его концерта составили сочинения Шопена и Листа. К сожалению, автору этих строк удалось услышать лишь заключительное сочинение — Венгерскую рапсодию № 2 Листа с каденцией Рахманинова (!). Сколько красок, молодой энергии, тонкого музыкального чувства было в этом исполнении! На бис блистательно и чрезвычайно образно был исполнен этюд Лигети. Несомненно, Даниил Харитонов — один из самых ярких и перспективных молодых пианистов наших дней.

В отличие от него, имя **Бехзода Абдураимова**, сольный вечер которого также состоялся в тот день, в нашей стране почти неизвестно. А между тем в 25 лет он является музыкантом экстра-класса, уникальным и невероятно интересным исполнителем. Творческая судьба Абдураимова нехарактерна для нашего времени. Он не участвовал ни в одном крупном конкурсе, однако играет в лучших залах мира с самыми известными дирижёрами и коллективами. Пианист родился в Ташкенте, некоторое время обучался в Центральном государственном лицее у легендарной Тамары Попович, а затем эмигрировал в США, где продолжил обучение у Станислава Юденича.

Первыми в исполнении Абдураимова прозвучали Экспромты op. 142 Шуберта, наполненные душевной теплотой, проникновенностью, живостью и подлинностью эмоции. Вся палитра и возвышенных, и демонических образов следующего сочинения — Мефисто-вальса Листа — состоялась в полной мере, погрузив слушателей в экспрессивный и полный взрывной энергетикой мир музыки венгерского автора. Во втором отделении пианист исполнил «Картинки с выставки» Мусоргского. Казалось, образы цикла зримо возникали один за другим, завораживая внимание души и разума.

Полуторачасовой клавирабенд Бехзода Абдураимова пролетел, как десятиминутный. В его интерпретациях музыка настолько жива, что создаётся ощущение, будто она не исполняется, а рождается в данный

момент. Абдураимову удаётся «отключить» в сознании слушателей оценочный, критический «фильтр» и заставить их открыть своё сердце и душу для восприятия Музыка. Это подвластно только тем исполнителям, которые сами способны подниматься в самые высокие сферы истинного искусства.

Заключительный — девятый — день фестиваля состоял из трёх концертов. В фойе им. И. Стравинского в Мариинском-2 состоялось выступление петербургского пианиста **Александра Пироженко**. Довольно сложная программа, состоявшая из цикла «Времена года» П. И. Чайковского, прелюдий Рахманинова и Вариаций для фортепиано op. 41 Н. Капустина, была исполнена им на высоком профессиональном уровне. Трудности пианисту добавила акустика помещения, приспособленного больше для пресс-конференций, нежели для исполнения музыки.

В зале Прокофьева завершился цикл «Дети — детям», а в Концертном зале Мариинки состоялось официальное закрытие фестиваля. Оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева исполнил фрагменты из балета «Щелкунчик» Чайковского. Скерцо из музыки к спектаклю «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, впервые прозвучавшее на открытии «Ликов...», замкнуло форму фестиваля. Во втором отделении солировал Бехзод Абдураимов, исполнивший Рапсодию на тему Паганини Рахманинова. Предельная экспрессия без надрыва и пережима и, кажется, идеальное и единственно возможное дыхание фраз и распоряжение музыкальным временем — имманентные качества исполнения всего, за что берётся этот пианист.

Фестивальный «марафон» завершился. Концентрация эмоций, особенной возвышенной энергетикой, царившей в эти дни, растворилась животворным бальзамом в сердцах слушателей, которым посчастливилось оказаться свидетелями монументального культурного события. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ
Фото Валерия БАРАНОВСКОГО,
Наташи РАЗИНОЙ.
Предоставлены пресс-службой
Мариинского театра



РУССКАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ В РОЖДЕСТВО

Екатерина Мечетина начала 2016 год музыкой Скрябина и Рахманинова

Сейчас даже удивительно вспоминать, что ещё несколько лет назад этой традиции не было. Публика не спешила в рождественский сочельник в один из двух главных залов музыкальной Москвы, филармонический или Большой консерваторский, на новую праздничную программу Екатерины Мечетиной. Как та самая путеводная звёздочка, Катя пробудила аудиторию в самые ненарушимо домашние посленовогодние дни. Вот и 6 января нынешнего года Зал Чайковского притягательно дышал аншлагом: после западных романтиков и их баллад-рапсодий, звучавших в 2015, нам пообещали встречу с великими соотечественниками — Скрябиным и Рахманиновым.

Между прочим, это был дебют. По крайней мере, в первом отделении: при всей своей опытности, Катя раньше Скрябина в концертах не играла. Может быть, поэтому она решила осваивать творчество гени-

ального исследователя музыкального космоса с наиболее «домашней», «земной части», когда он только готовился к своим вселенским залётам. Да и, смею предположить, Екатерине, яркому сангвинику в жизни и искусстве, такой Скрябин гораздо ближе, чем мистик поры «Прометей», последних сонат и «Тёмного пламени».

Катя отлично продумала форму отделения. Вторая соната с её зовами-вопросами, с её мелодиями-орнаментами, в которых будто отразилось журчание весенних вод и окрыляющее душу дыхание моря (она сочинена в Крыму), прозвучала мощным вступлением в программу-рассказ. Затем это повествование разбилось на небольшие главы — избранные прелюдии 11-го опуса (девять из 24-х) и этюды 8-го опуса (четыре из 12). Контрасты, объединённые благородством скрябинской интонации, — так бы определил эту часть программы.

Притом светлая лирика (как бы развитие образов первой части сонаты — прелюдии до мажор, ля минор, соль мажор и др.) лучше далась исполнительнице. А вот бурный натиск си минорной прелюдии, шквал знаменитого ре-диез минорного этюда чуть смазались в тяжело-ватой, недостаточно дифференцированной звуковой массе. Словно Екатерина побоялась, что у неё не хватит сил, и перефорсировала звучание. Хотя сходная по настроению ми-бемоль минорная прелюдия прозвучала замечательно.

А Фантазия ор. 28 заставила забыть обо всех претензиях. Переключаясь с сонатой, она была само вдохновение и красота — великолепная рама скрябинского отделения.

Рахманинов своей рускостью и романтизмом родствен Скрябину, но совершенно чужд его мистике. И с годами эта разница нарастала, по мере всё более глубокого проникновения Сергея Васильевича в тему

русской трагедии, которой вовсе нет у его воспарившего к созвездиям и туманностям коллеги. Екатерина поступила совершенно правильно, выбрав для второго отделения именно позднего Рахманинова, который максимально не похож на раннего Скрябина. Начала прямо с одного из сложнейших шедевров — **Вариаций на тему Корелли**. Его сложность — не столько в технике (хотя и в ней, конечно, Рахманинов с его уникальными руками и себе и другим пианистам поблажек не давал), сколько в драматургии. Не потерять её стержень в дробности разнохарактерных эпизодов удаётся далеко не каждому даже знаменитому исполнителю. Екатерине — удалось. Столкновение мекфистофельски рычащих акцентов с сомнамбулическим наигрыванием «как бы невзначай» в первом разделе; глубочайшее погружение в светлые мелодические воспоминания в мажорном оазисе; отчаянная скачка в финальной серии вариаций и отделённая от всего предшествующего развития чёткой цезурой подчеркнута простая, отстранённая кода, напоминающая потусторонне просветление в рахманиновских «Колоколах», — это звучало как рассказ о целой жизни. Безусловная кульминация концерта!

Затем, как и в первом отделении, последовали «главы» — этюды-картины ор. 39 (три из 9): «зацепившийся» за ре минор Вариаций грустно журчащий восьмой; вслед за ним печально-морозный, словно река подо льдом, второй ля минорный, где исполнительница настолько точно попала в рахманиновское настроение, что зал вдруг вспыхнул не положенными в этом месте аплодисментами... А ведь ещё оставался заявленный ми-бемоль минорный этюд — этот, если угодно, далёкий (даже очень далёкий, но арку можно расслышать) ответ Рахманинова на скрябинский мятежный ре-диез минорный этюд. И вот тут Екатерина хоть и честно выполнила то, что прописал ей в нотах автор, но, как в некоторых вещах Скрябина, перестаралась с массивностью звука, который у неё «низко стлался», не хотел взлетать высоко. Между прочим, это соответствовало даже визуальному рисунку игры: Катя крайне редко «летает» руками над клавиатурой, больше трудится «у земли», словно боясь оторваться от спасительной тверди. А может, отбросить эту боязнь и воспарить по-настоящему?

Это особенно пригостило бы в полужуточных «Муках любви»

и «Радости любви» — «выписанных бисах», которые Катя включила в основную программу, хотя это явно было уже милое послесловие. Опять-таки — прекрасно и даже на надрыве сыгранные «Муки», как и бравурная «Радость», не дают основания упрекнуть пианистку в несерьёзности подхода — но тут как раз нужно было чуть расслабить брови и... допустим, представить, как это сыграл бы Горовиц с его чувством юмора и умением пошутить за роялем легко, на остром стаккато и пианиссимо.

Зато мечтательное отточие (хотя и здесь не помешало бы чуть облегчить звук) поставила в конце ре мажорная прелюдия — единственный в полном смысле слова бис. Катя обладает точным чутьем — ненавязчиво сказать слушателям «до свидания». Как-то в прошлые годы это была изумительная баховская ария *Schafe können sicher weiden* («Овечки могут пастись спокойно») в переложении Эгона Петри: ангельский напев и волшебный перезвон колокольцев. Теперь — ласковая рахманиновская колыбельная, которую словно спела нам в русское Рождество сама русская природа. ■

Сергей БИРЮКОВ

DOM 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

Тел.: +7 (916) 855-93-57
www.klavierhaus.ru | klavierhaus@mail.ru



ИЗВЕСТНЫЕ НОТЫ — НОВАЯ МУЗЫКА

Klavierabend Юрия Фаворина в Большом зале Московской консерватории

В начале января 2016 года в февральских анонсах Московской консерватории внезапно появилась информация о клавирабенде Юрия Фаворина в Большом зале с монографической программой из сочинений Ференца Листа: первый сольный вечер молодого пианиста в БЗК. Впрочем, искусством Фаворина давно восхищаются в России и Европе, так что появление его на прославленной сцене — явление закономерное и долгожданное. О чём свидетельствовало и количество публики (зачастую фортепианные вечера даже более известных исполнителей не собирают зал), и её «качество»: среди слушателей были замечены «коллеги по цеху» Борис Березовский, Лукас Генюшас, Сергей Кузнецов и, конечно же, консерваторский педагог Юрия — профессор Михаил Воскресенский.

В первом отделении — **Соната h-moll**, произведение, чересчур часто исполняемое. Вспоминается Натан Перельман, который в знаменитой книге «В классе рояля» высказался так: *«Есть сочинения, которые подвергаются такому длительно-разрушающему воздействию играющих, что их уже постигла участь римского Колизея. Смотришь на эти руины h-moll Листа, где среди сохранившихся мощных октав валяются обломки замшелых мыслишек и хаотические нагромождения неритмичных пассажей, и утешаешь себя мыслью: ничего, это легко поправимо, это не архитектурные руины. Вот придёт умный виртуоз, окружит сонату прочными ритмически-*

ми лесами и возродит её гордую стать». Юрий Фаворин явился именно тем «умным виртуозом», который возродил гордую статью Сонаты. С первых аккордов стало понятно: звучание теплое, проникновенное, красиво окрашены басы. Виртуозность запредельная, но она не на показ — создавалось впечатление, что суперсложностей как бы и нет. Кристальные стремительные пассажи, чарующие переходы от мрака и тревоги к свету и солнцу, от нежнейших *pianissimo* к грандиозным *fortissimo*. Продуманные паузы — именно той предельной длительности, которая создает неповторимость и пронзительность звучания. И замечательная стройность исполнительского замысла, удивительная и ясная логика выстраивания структуры произведения.

Второе отделение могло бы носить подзаголовок «Неизвестный Лист» (Фаворин известен своим «музыкантским любопытством»): **Скерцо и марш S. 177, Элегия «Die Zelle in Nonnenwerth» S. 274 и переложение оркестровых «Прелюдов»** (транскрипция К. Клаузера). Это часть программы буквально «взорвала» зал: тут были и радость знакомства с новой для большинства музыки, и восхищение какими-то сверхъестественными виртуозными возможностями, и изумление многогранностью таланта артиста и его удивительной, неповторимой энергетикой. Окончательный триумф обеспечили бисы: невероятно сложный парафраз на тему оперы Беллини «Пуритане» и обработка песни Шопена «Желание».

5 и 7 февраля Юрий Фаворин выступал в Нанте — на всемирно известном фестивале «Сумасшедшие дни». А по возвращении дал интервью нашему журналу.

— *Представленную листовскую программу Вы готовили к Конкурсу в Утрехте-2014. Что изменилось в Вашей трактовке за последнее время и как Вы сами оцениваете ее исполнение в Большом зале Консерватории?*

— Что касается трактовки, я думаю, что она стала свободнее, но, возможно, потерялась какая-то точность. Всё-таки выступление на конкурсе и на концерте — разные вещи. Когда стала определяться дата выступления в БЗК, то возникла проблема с программой. Ведь сольный концерт на этой сцене — большая ответственность, и предложить неинтересную программу я не мог. Остановились на монопрограмме Листа — это и для публики достаточно интересно, и мои концертные пристрастия были учтены.

Мне всегда трудно оценивать собственные выступления. На каждом концерте есть удачные моменты, но полноценная удовлетворенность редко возникает. В этот раз в перерыве у меня было ощущение, что я ничего не понимаю, а после концерта я просто очень устал. Друзья и коллеги хвалили, но это мало что значит: я не представляю, чтобы кто-то после окончания концерта начал лично высказывать неудовольствие. В худшем случае можно услышать: «А всё-таки, какая хорошая музыка!» — это обычно означает, что твоя игра сегодня оставляла желать лучшего (смеется).

— *После окончания Московской консерватории и аспирантуры в классе профессора Воскресенского Вы Вы стажировались в Зальцбурге. Что Вам дало обучение за рубежом?*

— Я поступил в «Моцартеум» в 2013 году в класс профессора Жака Рувье. В течение двух лет я занимался исключительно с ним, других занятий у меня не было, т.е. со стандартной системой обучения я не был связан, поэтому мне трудно что-либо сказать о методике преподавания в целом. Применительно ко мне это было сугубо точечный подход, который на тот момент не был для меня привычным. Очень давно я читал про одного художника: он подходил к полотну ученика, делал два-три мазка и в результате этих незначительных добавок получалась совершенно другая картина. Моё обучение в Зальцбурге напоминало вышеописанную систему: никаких разговоров об общих принципах интерпретации сочинения, только конкретные советы — где, в каком такте что лучше поправить. Сам я не чувствую существенных изменений моих подходов к исполнению, но надо учитывать, что у меня также меняется и возраст — это может сказываться на трактовках (смеется).

— *Полный зал можно гарантированно собрать, исполняя произведения Шопена или Рахманинова. Но на Ваших сольных концертах мы часто слушаем Шимановского, Алькана, Яначека, Мессиана, Пуленка, Дебюсси. По какому принципу Вы составляете программы? Как находите компромисс между интересами публики и своими предпочтениями?*

— Принципы построения программ всегда разные. Больше всего я не люблю программы, составленные де-

журно, когда нужно представить каждый из укоренившихся в сознании «больших» и «средних» стилей — классицизм, романтизм, импрессионизм, и всё это в рамках одного концерта. Мне ближе принцип взаимосвязи каких-то конкретных сочинений. Не имеет значения, входят ли исполняемые произведения в курс изучения музыкальной литературы, ведь музыка несоизмеримо больше, чем любые представления о ней. Программа может вырастать из сложных и неочевидных связей. Конечно, на неё также влияет текущий концертный процесс — пожелания и просьбы тех, кто приглашает на концерт.

— *А Михаил Сергеевич Воскресенский влиял на формирование Ваших программ?*

— Он давал мне полную свободу в выборе программ! Не помню ни одного случая, чтобы он заставлял играть какое-то конкретное сочинение или определённого автора — не было такого!

— *Как менялись Ваши музыкальные приоритеты на протяжении жизни?*

— Мой музыкальный опыт начался с симфоний Чайковского и Бетховена. В детстве фортепианной музыки я слушал немного и даже не очень-то её любил. В личных приоритетах у меня была симфоническая музыка, она была понятнее и ближе — это даже важнее, чем интерес к каким-то конкретным авторам. Но это во многом определяло исторический период предпочтений и формировало определённые идеи: что из себя должна представлять музыка, для чего она существует, что она «передаёт». Ведь симфоническая музыка не такое широкое поле в музыкальном пространстве. Сейчас, например, мы видим, что композиторы отдают предпочтение музыке ансамблевой, эпоха доминирования симфонической музыки в каком-то смысле закончилась.

— *Известен Ваш интерес к современным авторам. Чем они дороги для Вас?*

— Говорить о современности сложно. С одной стороны, много хороших композиторов, с другой — ситуация непредсказуемо меняется: явление, вчера казавшееся важным, сегодня воспринимается совсем иначе. Но можно говорить о неких фактических классиках, которые вроде бы признаны, но парадоксальным образом очень редко звучат со сцены, за исключением специализированных мероприятий — о таких композиторах, как Жерар Гризе или Беат Фуррер. Они создали свои миры и полноценные корпуса музыкальных текстов и идей, не только не затерявшихся в огромном пространстве современной музыки, но и изменивших её ландшафт. Но они не входят в повседневную филармоническую практику, то есть существуют по отношению к нам в параллельной вселенной.

Я очень люблю и старую, и новую музыку, и не делаю различий по этому принципу. Но подавляющее большинство программ, которые я играю, состоит из музыки, написанной давно.

— *13 февраля Вы принимаете участие в импровизационном проекте. Что Вы расскажете о трио Константин Сухан (труба) — Юрий Фаворин (рояль) — Алексей Сысоев (электроника)?*



— Мы довольно давно выступаем вместе, хоть и не так часто—в основном, не на филармонических площадках. Это замечательный эксперимент по вслушиванию друг в друга, своего рода доведенное до абсолюта камерное музицирование, то есть уже не зависящее от постороннего автора, а только от других исполнителей—заранее не планируются ни принципы, на которых строится выступление, ни форма, ни длительность. Структура образуется как результат множества импульсов каждого из музыкантов. Постфактум мы часто обнаруживаем, что сложилась определенная форма и что мы не можем избежать схем, навязанных нам нашим слушательским и музыкантским опытом. Но то, что слышат люди в зале, это именно попытка уйти от схем.

— У Вас в руках колоссальный репертуар, Вы играете множество концертов с симфоническими оркестрами и исполняете Баха, Гайдна, Бетховена, Моцарта, Рахманинова, Чайковского, Брамса, Прокофьева, Шостаковича. Насколько репертуар романтического направления Вам близок?

— Очень близок, если не считать Шопена, который даётся мне сложнее, чем другие авторы. Возможно, для исполнения произведений Шопена требуется определенная фортепианная техника, к которой я лишь пытаюсь подойти. Но для меня очень важны самые разные композиторы-романтики: Брамс, Чайковский, Шуман, Рахманинов и многие другие.

— Вы играете много камерных программ с разными исполнителями, но у Вас нет постоянно фортепианного партнера.

— В фортепианных дуэтах я играю довольно редко. Относительно недавно мы с Дмитрием Каприным исполнили Шуберта в МЗК, в 2011 я играл с Александром Гиндиным концерты Моцарта и Вильгельма Фридемана Баха. Фортепианный дуэт сложен в плане организации, особенно в ситуации гастролей: требуется два инструмента, а это не всегда возможно в небольших городах. Я не отвергаю это направление, но так получается, что чаще выступаю в дуэте со скрипачами и виолончелистами.

— В консерватории Вы занимались и по классу композиции. Часто складывается впечатление, что Вы играете на сцене, как композитор, проживаете произведение изнутри. Вы продолжаете сочинять?

— В Гнесинской школе, где я учился, фраза «ты играешь, как композитор» звучала как приговор... Надеюсь, что играю всё-таки не совсем плохо (смеется). Но композицией я в данный момент совсем не занимаюсь.

— Расскажите о концертах ближайших месяцев. Как распределяется Ваше время: где проходит больше выступлений—в России или за рубежом?

— В последнее время у меня довольно много концертов в России: Москва, Санкт-Петербург, Челябинск, Кисловодск, Нижний Новгород, Вологда, Кемерово. В первой половине февраля были в основном зарубежные гастролы: Австрия, США, Франция. Будут концерты в Китае и Японии.

— Какие сочинения Вы включили в программы выступлений на фестивале «Сумасшедшие дни» в Нанте?

— На «La Folle Journée» Рене Мартена я выступаю в третий раз, и это действительно особый, нестандартный Фестиваль. Это мероприятие напоминает какой-то значительный кинофестиваль с красной ковровой дорожкой, когда во множестве залов с минимальными перерывами с утра до поздней ночи проходит огромное количество концертов, на которых присутствует множество людей. Меньше сумасшествия, чем в мире кино, но больше приподнятости. Некоторые выступления повторяются несколько раз, чтобы охватить больше слушателей. Для академической музыки это непривычный формат, но организаторы фестиваля декларируют его как некое окно для широкой публики. Цель—познакомить не только искушённых меломанов, а большую аудиторию с классической музыкой.

В этом году я играл одно сочинение два раза: цикл пьес Шарля Кёклена «Персидские часы». Это произведение написано в 1919 году, очень свободная музыка, опыт несколько необязательной музыки в хорошем смысле этого слова. Этот цикл пьес представляется мне как музыкальный поток впечатлений, связанный с путешествиями. Скорее всего, это развитие импрессионистских тенденций в направлении одновременного усложнения и освобождения от «давления» тональности и сопутствующих вещей—там очень свободный метр, нестрогое тактовое деление. Эта музыка мне интересна. ■

**Материал подготовила
Елена БИЛИБИНА**

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

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

СЕРИЯ А: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПРИЖИЗНЕННО

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

СЕРИЯ В: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПОСМЕРТНО

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

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

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

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA · Krakow / www.pwm.com.pl. Fundacja Wydania
Narodowego Dziel Fryderyka Chopina · Warszawa / www.chopin-nationaledition.com





**Валерий ПЯСЕЦКИЙ:
«НАШЕ ДЕЛО — УЧИТЬ ДЕТЕЙ,
А НЕ ДЕЛАТЬ ИЗ НИХ ЗВЁЗД»**

В музыкальном сообществе традиционно сложилось представление о том, что главной в системе образования является консерватория, в которой происходит обмен творческими энергиями высшего порядка. Вопрос «Кто твой педагог?» касается, как правило, исключительно профессора ВУЗа. Однако не в консерватории рождается профессиональный музыкант, и даже не в училище. Все задатки для профессионального роста даются (увы, не всегда!) в детстве — на начальной стадии музыкального образования. Однако ситуация именно в этой сфере далека от идеальной. Герой настоящей публикации — уникальный педагог, обучающий будущих артистов на всех ступенях музыкальной «лестницы»: от первоклассников до аспирантов. В разные годы его воспитанниками были Денис Мацуев, Динара Клинтон, Даниил Харитонов, Александр Синчук и многие другие известные в музыкальном мире имена. О педагогике, о выдающихся музыкантах, о своём профессиональном ремесле рассказывает Валерий Пясецкий — заведующий отделом специального фортепиано ЦМШ, профессор Московской консерватории.

— **Как Вы оказались в мире музыки?**

— Мой отец очень любил музыку и, вероятно, хотел обучаться профессионально. Но после войны во время армейской службы он получил серьёзную травму в Прибалтике. У него было перебито сухожилие на ладони, и он не мог играть по-настоящему. Но для самоучки довольно хорошо владел фортепиано, пел и сам себе аккомпанировал, любил гитару и аккордеон. Свои несбывшиеся мечты отец хотел воплотить во мне. И волею судьбы так сложилось, что с нами в одном подъезде жила Анна Даниловна Артоболевская: мы на шестом этаже, она — на втором. Он меня к ней привёл, она протестировала мои способности и сказала, что может попробовать со мной позаниматься. Это было счастье, учитывая, что перед этим мой дотошный отец сводил меня в Гнесинскую 10-летку, где сказали, что я профнепригоден.

— **Анна Даниловна Артоболевская оставила о себе замечательную память в виде превосходного сборника пьес и методических рекомендаций к нему. Но вы, её непосредственный ученик, можете, наверное, больше сказать о её методике и вообще о ней...**

— Я прекрасно помню, как она писала эти методические рекомендации. Из неё эту книгу просто выжали, что называется. Она всё время отнекивалась и писала её не один год. Просто не было времени. О ней ведь и так все знали, и она имела неимоверное количество учеников.

Анна Даниловна была удивительным человеком! При этом имела интересную черту: она была крайне не собрана. Родители мои работали, и случалось, что я у неё находился постоянно, как в детском саду. Папа звонил и спрашивал: «Когда к Вам привести Валеру?». Она отвечала: «Вовочка, приводи часам к 11». Меня приводили, но очередь моя могла наступить и после обеда. У неё была комната с игрушками, в которой мы — дети — играли. И я там мог проводить очень много времени. Она меня периодически усаживала за рояль поиграть с кем-нибудь в четыре руки, потом снова отправляла в эту комнату. При этом она всё время с кем-то занималась. И подсознательно я впитывал в себя всё, что слышал, где-то информация накапливалась, и когда я начал сам заниматься с детьми, неожиданно для себя понял, что мне есть, что сказать и сделать. Я отчётливо помню, что

она делала, как работала с руками детей — это, конечно, было поразительным явлением.

В своей работе я полностью опираюсь на то, что получил от Анны Даниловны. То, как она занималась с детьми, я считаю недосыгаемым на сегодняшний день ни для кого, для меня в том числе. У неё было невероятное обаяние, дети от неё уходили просто «заражёнными музыкой». Неважно, кем они дальше становились, но любовь к искусству у них оставалась на всю жизнь.

— **Когда Вы поступили в консерваторию и перешли к Алексею Аркадьевичу Наседкину, Вы почувствовали смену атмосферы в классе, профессионального метода?**

— Не почувствовал абсолютно, потому что он — её ученик, это первое. А второе — я с ним был давно знаком. Он часто приходил к Анне Даниловне поиграть. Помню, когда мне было лет 5, я с ним играл в четыре руки одну из начальных детских пьес. А примерно с 8-го класса, хотя я числился у Анны Даниловны, но постоянно ходил к Алексею Аркадьевичу и домой, и в консерваторский класс, а он приходил на мои зачёты — в общем, контролировал меня очень тщательно. Так что я не почувствовал никакой разницы.

— **Какие Ваши самые сильные музыкальные впечатления в жизни?**

— Больше всего мне запомнился приезд Владимира Горовица. Тогда я уже заканчивал службу в армии. Мне удалось ненадолго вырваться, и я попал на его репетицию. Говорят, на репетиции он играл даже лучше, чем на концерте. Атмосферу, которая там царила, передать словами невозможно. Это, конечно, было самое яркое впечатление. Может быть, потому что появление Горовица в нашей стране казалось невероятным в то время: все выезды за рубеж были строго лимитированы, и попасть на его концерты за границей не представлялось возможным. Видео тогда практически не было. А живьём увидеть его и услышать — это было действительно потрясением!

Я был на поздних концертах Святослава Рихтера, на одном из последних концертов Эмиля Гилельса, которые оставили грандиознейшее, совершенно ошеломительное впечатление. Но с потрясением от концерта Горовица всё равно нельзя сравнить. Может быть, потому, что и Рих-



С Денисом Мацуевым и Александром Синчуком



После концерта на фестивале «Лики современного пианизма»: Валерий Гергиев, Менахем Пресслер, Валерий Пясецкий и его ученики — Дмитрий Майборода, Владимир Петров, Олег Худяков, Даниил Харитонов, Ма Син А

тера, и Гилельса можно было послушать у нас «живьём», а приезд Горовица стал просто подарком свыше.

Сильные впечатления были в школе, потому что всё происходило впервые — играли концерты, слушали записи, познакомились с музыкой.

— *В интернете есть ролик, где 5-летняя девочка спустя 100 дней занятий у Вас играет практически весь сборник Артоблевской...*

— Всё началось с того, что родители учеников начали записывать мои уроки на телефоны и камеры, что я, конечно, приветствую, поскольку считаю это весьма полезным, особенно для самых маленьких. Зачастую родители не разбираются в музыке совсем, и я специально для них за роялем показываю, что надо сделать, они записывают и дома с ребёнком выполняют. И тут мне пришла в голову идея на примере одного ученика показать, что конкретно я делаю, как я занимаюсь с самыми маленькими детьми «с нуля». Я записывал уроки на протяжении трёх месяцев, потом сделал небольшие ролики — кажется, 18 штук получилось — и выложил на YouTube. Сейчас видеоролики имеют уже более 300 тысяч просмотров — людям они интересны.

Я редко читаю комментарии к видео, но один из них меня привлёк. Кто-то написал: «А что тут нового? Слава Богу, что этот педагог хотя бы удосужился прочитать вступительную статью Артоблевской». Действительно, в сравнении с Анной Даниловной я не делаю практически ничего нового. Более того, я пытаюсь заниматься с детьми точно так же, как она занималась со мной, когда мне было 4,5 года. Но в то время — 1965–66 — всё происходило несколько медленнее, чем сейчас. Хотя в сравнении с современниками А.Д. самых маленьких детей просто семимильными шагами развивала, она это называла погружением в музыку. В наши дни скорость развития детей возросла, и, сравнивая репертуар в спецшколах 30–40-летней давности с тем, что играют сейчас, понимаешь, что это небо и земля. Сейчас «Мефисто-вальс» играет свободно в 8-м классе, а тогда школу заканчивали единицы с этой пьесой. Вопрос, конечно, в том — как, но в любом случае технологический рывок произошёл колоссальный.

— *Вы всегда начинаете обучение со сборника Артоблевской или есть какие-то варианты?*

— Именно с этих пьес из её сборника я и начинаю заниматься с детьми. Надо сказать, что в него вошло больше сочинений, чем те, которые мы играли. Я говорю о себе, но уверен, что все мои одноклассники исполняли то же самое, потому что Анна Даниловна проходила с нами один репертуар. В то время — 60–70-е годы — Союз композиторов СССР просто «брал за горло», Анну Даниловну просили, и она, будучи добрейшим человеком, не могла отказать и давала нам пьесы современных советских авторов. Поэтому все мы играли и Сибирского, и Корганова, и Берковича, и Сильванского, и Назарову, и Бойко, и Черняка несчётное количество раз. Это были не только концерты в Доме композиторов, но и различные методические сессии и встречи. Помню, как в 5 лет я играл с Аллой Кисиной — сестрой Евгения Кисина — пьесу Сибирского «Ослик и тележка». В одном только Доме композиторов мы её исполнили раз 50 в течение года. Но все эти современные пьесы не были в «базовом» репертуаре, которым пользовалась А.Д. Однако в первое издание сборника «Путь в музыку» вошло очень много современных на тот момент сочинений, которые она давала крайне редко. Видимо, включила их по неким рекомендациям, как методическую литературу. Тем не менее, это очень хорошие пьесы. Но были определённые детские миниатюры, которые она давала всем. Как раз эти пьесы и звучат в видеоролике, о котором Вы говорили, причём в том порядке, в котором А.Д. их использовала. Благодаря моему отцу, который был очень педантичным человеком, сохранились две толстые тетради с её записями, начиная от первого урока. В них рукою А.Д. написаны задания мне от урока к уроку. Естественно, когда я начал заниматься педагогикой, я решил всё это хорошо вспомнить и работаю во многом по этим тетрадям.

— *В чём заключался секрет невероятно быстрого обучения детей?*

— В том, чтобы максимально заинтересовать ребенка. Уроков как таковых не было на протяжении нескольких лет моего обучения. А первые месяцы — это чистая игра, общение с ребёнком на уровне его приятеля. Но здесь важно общаться, с одной стороны, как бы на равных, а с другой — не опускаясь на его уровень, а поднимая на свой. Главное — заинтересовать, всё должно выгладеть не обучением, а игрой. И очень важно научить

чему-то сразу. Я никогда не забуду, в какой неописуемый восторг меня привёл «Вальс собачек», который А.Д. разучила со мной на первом же уроке. Я чувствовал, что стал настоящим музыкантом, что сбылась мечта моего отца. Дальше нужно подпитывать этот восторг и желание обрести новые умения. И тогда развитие происходит очень быстро.

Не менее (а может, и более!) важна заинтересованность родителей. Если она есть, тогда дело пойдёт, даже если ребёнок не обладает большими способностями. Можно не только многому научить, но даже исправить то, что дала природа. У А.Д. была ученица, у которой практически отсутствовал музыкальный слух. Но она его «вытянула» из неё, и в дальнейшем эта девочка стала достаточно известной пианисткой. С ритмом дела обстоят сложнее. Бывает так, что родители приводят ребёнка лишь за тем, чтобы занять чем-нибудь — тогда всё будет очень проблематично, даже если сам ребёнок горит желанием заниматься. А если к тому же контроль за обучением отдаётся няне — с вероятностью в 99% не получится абсолютно ничего.

— ЦМШ является неким символом максимально возможного развития ученика. Для многих этот уровень представляется фантастическим, запредельным. Не могли бы Вы выявить основные факторы, определяющие успех воспитанников ЦМШ?

— Один из этих факторов в том, что изначально у истоков стояли выдающиеся музыканты. Привлекались самые лучшие педагоги и отбирались самые лучшие дети со всего Советского Союза. Школа сразу создавалась для особо одарённых детей, специально для обучения которых государство выделяло большие деньги. И так продолжается в течение десятков лет. Таким образом, накопился огромный опыт, который передавался внутри школы от поколения к поколению. Я представляю, наверное, третье, если не четвёртое поколение. Сейчас у нас есть и значительно более молодые педагоги, которые в своё время прошли нашу «кухню», впитали все эти традиции. Одна из них заключается в том, что абсолютное большинство преподавателей — это те, кто учился в школе с первого класса. Я считаю именно это основной причиной, позволяющей добиваться высоких результатов. На последнем Конкурсе им. П. И. Чайковского воспитанник ЦМШ вошёл в тройку призёров. Вспомните лауреатов других лет — Алексей Наседкин, Владимир Крайнев, Владимир Ашкенази, Андрей Гаврилов, Михаил Плетнёв, Владимир Овчинников, Николай Луганский, Вадим Руденко, Денис Мацуев, да и многие другие — все наши ребята. Это я только о пианистах говорю. Таким образом, первый фактор — это элитный состав педагогов и учеников. Второй — преемственность поколений и традиций.

— Взаимоотношения между педагогом и учениками в разных классах можно условно разделить на 4 группы: семья, друзья, коллеги, гуру со своими последователями. Какая из них превалирует в Вашем классе?

— Наверное, всего понемножку. Семья — безусловно. Коллеги — безусловно. Аркадий Райкин когда-то го-

ворил: «Ты меня уважаешь? Я тебя тоже. Мы с тобой уважаемые люди». Взаимное уважение должно быть обязательно. Когда приходит ученик и «не играет», я обычно всё в шутку стараюсь переводить. Это спасает от стресса и помогает не переходить на повышенные тона. Так и Наседкин делал — большой хохмач был.

— Когда ученик Вашего класса переходит из ЦМШ в консерваторию, меняете ли Вы принципиально организацию обучения, или всё происходит без резких движений?

— Нет, ничего не меняю. Анна Даниловна вплоть до 11-го класса, когда я приходил к ней на урок, всегда садилась с правой стороны на стул рядом с роялем, частенько у неё на пюпитре стояла чашечка кофе с бутербродиком из чёрного хлеба и буженины. А когда я попал к Наседкину, он сидел всегда за соседним роялем или же где-нибудь в отдалении в классе — занимались мы, в основном, в консерватории. И это мне больше нравится. Конечно, с маленькими детьми я кручусь вокруг, могу и справа подойти, и слева, могу на корточки сесть и с руками что-то делать. Но большую часть времени я нахожусь за соседним роялем или за столом.

В консерватории никогда не играют по нотам. Надо себя не уважать, чтобы прийти к профессору и еле играть текст. И я даже маленьких учеников готовлю к определённым традициям работы в консерватории. Они приходят на очередной урок и уже играют то, что им было задано накануне. Пусть маленький кусочек, но играют. Я с ними не буду на уроке сидеть и «ковырять». Могу на примере небольшого фрагмента показать, что надо делать. А дальше они учат дома. Поэтому мои ученики подготовлены к консерваторским методам работы на уроке, и, когда они переходят на высшую ступень, то не чувствуют разницы. Мне кажется, это правильно.

— Назовите, пожалуйста, главные качества, которыми должен обладать претендент на место в Вашем классе.

— Почему-то все думают, что попасть ко мне в класс совершенно невозможно. Это абсолютно не так. Я, как в своё время и Анна Даниловна, готов заниматься со всеми, особенно, если у ребёнка и у родителей есть настоящее желание заниматься профессионально. Конечно, хотелось бы, чтобы был определённый набор данных: нормальный — не обязательно абсолютный — слух, хорошее чувство ритма. В отличие от слуха, который можно развить, чувство ритма можно лишь улучшить, но привить человеку, который его не имеет — практически невозможно. В-третьих, должны быть нормальные руки и здоровье. Но самое главное — это желание и работоспособность. Часто бывает, что желание есть, а упорства в работе, чтобы это желание реализовать, нет. Как говорит С.Л. Доренский, это каторжная работа, «галеры». И без силы воли ничего не добьёшься.

— Насколько глубока степень Вашего вмешательства в трактовку учеников?

— С одной стороны, я не хочу ничего ломать. С другой — если я не буду давать хотя бы направление, то какой тогда во мне смысл? Для того, чтобы иметь возмож-



ность сказать что-то своё в искусстве, нужно обладать большой базой знаний. Моя задача — дать им максимально возможный объём этих знаний. Поначалу, конечно, я им многое «диктую». Но при этом я никогда не буду ломать их собственные представления, наоборот, буду всячески поддерживать, но в определённых рамках, чтобы не возникло хаоса и анархии. Попытаюсь тихонько, спокойно договориться с учеником, чтобы сохранить то, что он хочет, и в то же время, чтобы это получилось грамотным в профессиональном отношении. Чем больше они накапливают знаний, тем аккуратнее, бережнее я отношусь к их желаниям в трактовках. В то же время, ученики становятся более осознанными в своих желаниях, и с ними уже можно поспорить. И вот тут вопрос: сумею ли я найти те слова, которые их убедят? Пока у меня это получалось. В конце концов, кто сказал, что надо играть именно так, а не иначе? Другое дело, что не нужно открывать Америку там, где она давным-давно открыта. Индивидуальность — это замечательно, но до определённых пределов, нельзя превращать трактовку в издевательство над музыкой.

— **Что бы Вы посоветовали родителям, которые собираются отдать своего ребёнка в ЦМШ?**

— В первую очередь, необходимо понимать, что это каторжный труд. Очень часто амбициозные родители думают, что попали на «фабрику звёзд» или их чадо — это вклад в швейцарском банке. Если они ребёнка отдали в ЦМШ — значит, он через какое-то время станет суперзвездой. Должен их разочаровать. Чтобы стать Музыкантом, помимо всего комплекса данных — слуха, ритма, памяти, нужно иметь Артистизм и внутреннюю Харизму. Многие обладают артистизмом, но что они как исполнители несут, кроме общего уровня культуры и набора знаний? Здесь всё намного сложнее и далеко выходит за рамки обучения по школьной программе. Анна Даниловна и её коллеги того времени требовали от родителей, чтобы нас водили в Третьяковку, в Пушкинский музей, в театры, на концерты. Родители должны были с нами посещать выступления пианистов, скрипачей, оркестров, водить нас на балет, оперу. В голове должен быть колоссальный объём информации не только из области музыки, но и других видов искусств. Помню,

как мы — маленькие дети — у Анны Даниловны читали по ролям фрагменты из «Евгения Онегина». И это было очень интересно!

Родителям нужно быть готовыми не только слушать постоянные занятия своего ребёнка, но и нести огромную ответственность за его всестороннее и глубокое развитие, потому что сама по себе школа не в состоянии дать весь комплекс культурных знаний и впечатлений. Советую также запастись большим терпением, потому что результат может появиться не сразу, и нет никакой гарантии, что из ребёнка получится большой артист.

И, наконец, самое главное. Подобно тому, как в медицине нужно доверять врачу и не лезть со своими советами, педагогу надо искренне верить и не мешать ему. Бывает, что начинается давление на педагога, устраивание ребёнку, не умеющему практически ничего, гастрольной жизни, связей, контактов — говоря сегодняшним языком, начинают его «раскручивать». Наше дело учить детей, а не делать из них звёзд. Если они будут хорошо научены, то, может быть, что-то настоящее в них начнёт раскрываться, появятся возможности для дальнейшего роста. Но пытаться раньше времени лезть на сцену и позиционировать своё чадо как нового Женью Кисина — это страшное дело, которое наносит значительный вред ребёнку.

— **В этом году Ваш 16-летний ученик Даниил Харитонов стал лауреатом III премии Конкурса им. Чайковского. Насколько ожидаем был для Вас этот результат?**

— Изначально, когда мы только документы подавали, я Даню настраивал, чтобы он и не грезил быть лауреатом, потому что это очень сложно, и маме его об этом говорил. Конечно, в глубине души «маячила» мысль: а вдруг? В любом случае, я решил, что надо участвовать. Опыт получит колоссальный, репертуар он имеет огромный для своих лет. Однако я был почти уверен, что Даня не пройдёт: всё-таки Конкурс Чайковского — это высочайший уровень. Видеоотбор он прошёл, потом предварительный тур, первый, и где-то после второго тура мне стало немножко спокойнее. Но стресс был запредельный — как для него, так и для меня. В результате он вошёл в число лауреатов, и я считаю это грандиозным успехом!

— **А как теперь обстоят дела с его учебным процессом? Лауреаты конкурса ведь сразу окунаются в интенсивную концертную жизнь...**

— Действительно, сейчас появилось очень много гастрольных предложений. Но ведь это счастье, что он востребован: если не играть, то ради чего мы учим?

Если Даня будет развиваться в том же темпе, как сейчас, — должны быть фантастические перспективы. Потому что ему ещё только 17 лет, и его главный «недостаток» на сегодняшний день — это молодость, но это быстро проходит. Даня и сам прекрасно понимает, чего ему не хватает. И первое здесь — жизненный опыт: объём информации, впечатлений. Просто нужно пожить на свете. Главное — сохранить ощущение молодости, чистоты и свежести восприятия. А что ка-

сается его пианистических возможностей — они просто не имеют границ.

Давно замечено: чем меньше ученик разговаривает на уроке, тем лучше будет результат. Харитонов в этом отношении, как губка: ему говоришь — он сидит, думает, в голове информация «кипит», постепенно накапливается, и потом внезапно происходит настоящий «взрыв» в развитии, он сразу переходит на более высокую ступень. Затем опять начинается «бурление», накопление — и снова скачок. Конечно, он одарён от Бога всеми возможными качествами музыканта. Мама ему очень помогает. Несмотря на то, что Даня уже достаточно востребованный пианист, она за многие годы ни разу не посмела вмешаться в учебный процесс — просто сидит, что-то записывает, иногда на видео снимает. Молодец!

— *Есть ли некий возрастной дедлайн, после которого профессионально заниматься музыкой уже поздно?*

— Сейчас все восторженно говорят, что Люка Дебарг в 11 лет начал заниматься на рояле. Но я не думаю, что это хорошо. Человек, который начинает в 5 лет, имеет значительно больший багаж знаний, нежели человек, начавший в 10 лет или в 12. Это связано с развитием мышления, физиологии, рук. У того, кто начал в 5–6 лет, к 11 годам есть уже определённая практика и наработки. Когда ко мне маленьких детей приводят, я говорю: заниматься не больше 20 минут первые дни или недели, потом 30 минут, потом 40, и так далее. К концу первого года — полтора-два часа. Через 2–3 года — уже 2–2,5 часа. Потом 3. Дальше — больше. Я знаю случаи, когда начинают поздно, но добиваются результатов. Но это исключение из правил. Считаю, что оптимальный срок начала занятий — это где-то 5 лет — раньше не надо. Анна Даниловна в последние годы жизни и в 4, и в 3 года брала детей. А сейчас в подъезде моего дома написано: уроки музыки от 1,5 лет. Это же абсолютная глупость! Какая музыка, какие уроки в полтора года? Минимум — в 5 лет, максимум — в 8. Я думаю, что 9 — это уже поздно, придётся прыгать через голову.

Бывает, ко мне приходят из других школ, часто — из других городов. Ребёнок 10-летний. Вижу, что потенциально он хороший. Начинаю спрашивать, сколько он играл этюдов? Называет цифру 3. Сколько играл инвенций Баха? Называет цифру 2. А какие сонаты классические? Первая часть Гайдна, первая часть Моцарта, в лучшем случае — первая часть Бетховена. Поверьте, я не преувеличиваю. В основном, играют пьески.

У Анны Даниловны мы постоянно играли Баха, этюды и классику. Бах — это мышление и уши, классика — это культура в самом широком смысле, этюды — это пальцы. К 10 годам каждый ученик сыграл по 20–30 этюдов. Вы представляете себе объём информации, которая прошла через его голову, сердце и пальцы за эти годы? А если этого нет, ему придётся очень трудно, это колоссальная нагрузка. Случается, что некоторые «вытягивают» такую нагрузку, но я всё же считаю это некой аномалией.

Посмотрите на китайцев, они в 10 лет на двигательном уровне играют так, что «догнать» невозможно. Многие сразу возражают: это к искусству не имеет отношения. Простите меня, но я не согласен — имеет! Потому что, если есть база, желание, то при соответствующем развитии интеллекта и культуры можно достичь феноменальных результатов. А без этой базы результаты, может, и будут, но весьма ограниченные.

— *Вы видите своеобразный срез разных поколений молодых музыкантов. Есть ли отличия между ними, и каковы они в динамике разных лет?*

— Что 20 лет назад, что сейчас — дети одинаковые. Отличаются московские дети от приезжих. У приезжих есть мотивация, они готовы горы своротить, понимают, что это их шанс. А у московских есть ощущение сытости, что всё так и должно быть. Не знаю, хорошо это или плохо — просто статистика, факт. Известна хорошая поговорка: «Сытое брюхо к наукам глухо». На примере своих учеников могу сказать, что когда ко мне на урок приходили Денис Мацуев или Динара Наджафова (сейчас Клинтон), у них глаза огнём горели, они хотели всего и сразу, им только дай! А наши, московские, приходят и спокойно принимают всё как должное.

— *Приходилось ли Вам в жизни делать принципиальный выбор: педагогика или концертная жизнь?*

— Когда-то, естественно, все мечтают о сцене, славе, успехе... Раньше я достаточно много играл сам. После премии на конкурсе [Международный конкурс им. Баха в Лейпциге — прим. ред.] были концерты и с оркестром, и сольные. Потом меня пригласил известный виолончелист Михаил Хомицер, и мы с ним играли много лет. Потом я играл с изумительной скрипачкой Мариной Яшвили. У них я научился очень многому. Мною переиграна практически вся камерная виолончельная и скрипичная музыка.

А педагогическая карьера началась с того, что после консерватории нужна была трудовая книжка. У нас было так называемое свободное распределение, и мы должны были искать себе место работы. Я пришёл в ЦМШ, меня взяли. Постепенно начал погружаться в преподавание, и потом оно полностью вытеснило исполнительство.

Я больше 30 лет занимаюсь любимым делом — педагогией, которое мне очень нравится и в котором, я надеюсь, есть определённые успехи. Я люблю своих учеников независимо от того, как сложилась их дальнейшая судьба. И не вижу надобности рваться на несколько составляющих. У меня есть своя ниша, в которой я стараюсь работать по максимуму своих возможностей. Выбор был сделан, и я не жалею о нём.

— *Не могли бы Вы сформулировать свой главный профессиональный принцип?*

— Первый принцип — научить всему, что знаешь сам. Второй — это честность перед музыкой и профессионализмом. А подлинный профессионализм имеет качество перфекционизма. ■

**Беседовал
Павел ЛЕВАДНЫЙ**



Пётр ЛАУЛ в течение
2015 года исполнил
в Санкт-Петербурге
все сонаты Бетховена.
В сезоне 2016–17
пианист представит цикл
в Малом зале Московской
консерватории. Первый
концерт — 9 октября.

ауль Беккер, немецкий музыковед, сказал в начале XX века: «*Девять симфоний Бетховена — это не девять рецептов, как написать симфонию, а девять вопросов, оставленных Бетховеном человечеству*». В ещё большей степени эта мысль справедлива по отношению к грандиозному циклу из 32 сонат для фортепиано, созданному венским мастером. Бетховен писал фортепианные сонаты на протяжении всей жизни, начиная с Шести сонатин раннего, боннского, периода; первый мощный взлёт творческого гения озаменовал венские сонаты ор. 1, ор. 2 и ор. 7, созданные в 1790-е; дерзкие эксперименты с сонатной формой отразились в quasi una сонатах среднего периода (1802–1805 гг. — 12–14-я и 17-я), и, наконец, философские прозрения позднего периода запечатлены в сонатах ор. 101–111, созданных в 1815–1822. Если какой-нибудь нео-

ты драматические и трагические, скерцозно-игровые, в духе *commedia dell'arte*, философски-созерцательные... По величию замысла и охвату разнообразных типов человеческих отношений друг с другом, с универсумом и природой, Бетховен в своих сонатах выступает великим драматургом и поэтом, подобным Гёте или Шекспиру, а универсальность системы всех сонат заставляет сопоставлять его с великими создателями исчерпывающих философских концепций его времени — Кантом, Гегелем и Кьеркегором. Как и у этих гениев, цикл сонат Бетховена предстаёт пред нами как единый, организованный по сложной и не до конца понятной, на первый взгляд, логике, как «сад расходящихся тропок» (Борхес) — великая система, воспроизводящаяся на каждом новом этапе развития истории заново благодаря нашей интерпретации. «Хотел ли Бетховен этого? Думал ли

ТРИДЦАТЬ ДВА ВОПРОСА — И ОДИН ОТВЕТ

фит захотел бы составить некую обобщённую модель сонатной формы, опираясь на 32 сонаты Бетховена, то он, вероятно, вынужден бы был с недоумением отступить: абстрактной усреднённой модели и схемы «сонаты Бетховена» не существует, вернее, она существует лишь в учебниках и не более достоверна, чем абстрактная усреднённая схема человека — две руки, две ноги, одна голова... Сколь разнообразны люди в своей анатомии, физиологии и психологии, столь же разнообразны и сонаты в их бетховенском понимании: есть здесь двухчастные, связанные с традицией ранней венской сонаты, есть трёхчастные, напоминающие инструментальный концерт, есть «симфонии для рояля» в четырёх частях; есть сонаты с фугой, фугато или двумя фугами; с вариациями в первой и последней частях; с так называемой контрастно-составной формой, состоящей из непрерывно идущих один за другим контрастных эпизодов; сонаты, начинающиеся медленной частью и ею заканчивающиеся; сонаты,

создавая 32 сонаты, об этом?», — спросил в моё время потрясённый студент после лекции А. И. Климовицкого. «Если Бетховен сам лично и не хотел этого, то это знал и хотел Тот, кто является истинным создателем бетховенской музыки», — ответил профессор. «Вы имеете в виду?...» — «Я всегда имею это в виду».

Велик соблазн представить публике такой грандиозный цикл как единое целое, и на протяжении почти двух веков исполнители не раз уступали этому соблазну. Поначалу, однако, на суд публики были представлены только отдельные сонаты. В первой половине XIX века произведения Бетховена были очень распространены: у него были хорошие отношения с издателями, и большая часть его творений была издана при жизни; было огромное число подписчиков на сочинения композитора, и ноты рассылались во многие города. Но вот сонаты исполнялись очень редко, в основном, в кругу домашнего музицирования. Причины — многообразны. Вероятно, быва-



телю была недоступна серьёзность содержания сонат Бетховена. Не забудем и о пианистической трудности произведений для любительского исполнения, а также об отношении к жанру сонаты как к «учебному», с одной стороны, а с другой — «учёному» виду творчества, предназначенному лишь для профессионалов. Сам Бетховен в своих «Академиях» играл только свои концерты или камерно-ансамблевые произведения и импровизировал. Однако он поощрял своих учеников и учениц к исполнению сонат. Особо он отмечал трёх пианисток: **Марию Пахлер-Кошак**¹, игравшую в 1817 году сонаты фа-мажор (не ясно, 6-ю или 22-ю) и до-минор (вероятно, Патетическую) (в одном из писем 1817 года — в августе или сентябре — Бетховен писал ей: «Я очень рад, что Вы располагаете ещё одним днем; мы ещё много помузицируем. Вы ведь ещё сыграете мне сонаты в F-dur и c-moll, не правда ли? Я ещё не встречал того, кто исполнял мои сочинения так хорошо, как Вы, — я не делаю исключения для крупных пианистов, отличающихся только механикой или аффектацией. Вы истинная попечительница моих духовных детей»); **Мари Биго де Морог**², исполнявшую в 1807 году «Аппассионату» по нотам манускрипта (Бетховен, выслушав её исполнение одной из своих сонат, сказал следующее: «Это не совсем та интерпретация, какую дал бы я, но продолжайте. Хотя

это и не вполне я, но так даже лучше») и **Доротеею Эртман**³, которой Бетховен посвятил Сонату ор. 101 в связи с гибелью её сына. Посылая ей экземпляр Сонаты ор. 101 с посвящением, Бетховен писал ей 22.02.1817 года: «Моя дорогая и уважаемая Доротея-Цецилия! Вы часто имели основания судить обо мне отрицательно, я Вам должен был казаться человеком нелюбезным... Во многом это вызывалось обстоятельствами, особенно в прежние времена, когда моё искусство меньше признавали, чем сейчас. Вы знаете толкования незваных апостолов, которые прокладывают свой путь совсем не такими средствами, как Евангелие. Я не хотел бы, чтобы меня к ним причисляли. Примите же теперь то, что неоднократно Вам предназначалось и может служить свидетельством моей привязанности к Вашему артистическому таланту и к Вашей личности». Антон Шиндлер — немецкий дирижёр и музыкальный писатель, друг и биограф Бетховена — так говорил о её игре: «Даже самые потаённые мысли бетховенских произведений она угадывала с такой безошибочностью, будто они были написаны буквами... Казалось, что она от рождения наделена точным ощущением ритмической свободы при исполнении... Она каждый раз придаёт иной нюанс неоднократно повторяющемуся главному мотиву из II части сонаты ор. 90, благодаря чему он приобретает то вкрадчивый и ласковый, то, напротив, меланхолический характер». А. Альшванг пишет: «Среди преданных и верных Бетховену учеников Рис и Черни занимают первое место. Но их игра никогда не удовлетворяла Бетховена. Впоследствии к этим ученикам присоединился молодой Мошелес, стяжавший себе большую известность в качестве пианиста, композитора и педагога. Все трое признавали бетховенские принципы музыкального исполнения, но никто из них не унаследовал героической мощи игры учителя (...).

Основные принципы бетховенского исполнения усвоила и воспроизводила с непревзойдённым совершенством только одна из учениц Бетховена, лучшая пианистка Германии, Доротея Эртман. Она брала уроки у Бетховена одновременно с Черни и Рисом. После 1803 года уроки, по-видимому, прекратились, но отношения Бетховена с его бывшей ученицей оставались тёплыми и дружескими вплоть до её отъезда из Вены в 1818 году, когда муж Доротеи, майор австрийской армии, был переведён в Милан. Композитор восхищался исполнением Эртман и шутливо называл её «своей Доротеей-Цецилией». Ей посвящена чудесная соната (ор. 101, № 28).

(...) Феликс Мендельсон-Бартольди посетил в 1831 году, через четыре года после смерти Бетховена, супругов Эртман в Милане. Доротея рассказывала ему, что, когда она потеряла своего последнего ребенка и была в безутешном горе, Бетховен пригласил её к себе и сказал: «Я буду беседовать с вами посредством музыки». «Он импровизировал целый час и, в конце концов, утешил меня».

Измутительная пианистка оставила в истории музыкального исполнительства гораздо менее заметный след, чем многие её коллеги-мужчины, что объясняется общественным положением женщины в то время. И всё

¹ Мария Пахлер, урождённая Кошак (1794–1855), пианистка и композитор, названная Бетховеном «талантливой дилетанткой», родилась в Граце, в 17-летнем возрасте с успехом солировала в Фантазии для фортепиано и хора с оркестром Бетховена. В 1816 г. вышла замуж за адвоката Карла Пахлера, чей брат Антон был приятелем Бетховена. Бетховен положительно отзывался о сочинениях Пахлер-Кошак (Фантазия для фортепиано), хотя отмечал недостаток профессионального композиторского образования. В 1817 г. Мари Пахлер гостила в Вене и тогда, очевидно, и состоялось её знакомство с композитором. В 1823 г. она ещё раз посетила Бетховена, и он на прощание написал ей «музыкальное приветствие», выразительную фразу в F-dur с подтекстовкой: «Das Schöne zum Guten». ² Мари Биго де Морог (урождённая Кьене) (1786–1820) — французская пианистка, композитор и педагог. Была замужем за библиотекарем графа Разумовского. Родилась в Кольмаре, жила в Швейцарии, с 1804 по 1809 год — в Вене, затем — в Париже. Исполняла сочинения Баха, Моцарта, Гайдна. Дружила с Гайдном, Бетховеном, Дуссеком, Керубини. Была учительницей Шуберта, Феликса и Фани Мендельсон.

³ Доротея Эртман (урождённая Грауман) (1781–1849) — пианистка, ученица Бетховена, выдающаяся исполнительница его сочинений.

же, несмотря на ограниченность своей артистической деятельности только рамками салонов, Эртман вошла в историю как лучший современный Бетховену исполнитель его творений».

Таким образом, парадоксально, но факт: первыми интерпретаторами сонат Бетховена были его современницы-пианистки. Возможно, они обратили внимание на сонаты потому, что их игра ограничивалась салонами и кабинетами, а не выходила на концертную эстраду. Бетховен же с необычайной галантностью и дипломатичностью оценивал их игру — что, вероятно, объяснялось и тем, что все эти дамы были не только недурными пианистками, но и привлекательными женщинами.

Гораздо строже был Бетховен к своим ученикам. Собственно, лишь двое из них — **Фердинанд Рис** и **Карл Черни** — могут быть названы в рядах первых бетховенских интерпретаторов. Рис и Черни не были великими виртуозами-пианистами и продолжали бетховенскую педагогическую традицию, сохранив его авторские указания и прокомментировали их⁴.

Первым из великих интерпретаторов Бетховена, вероятно, был **Ференц Лист**, который незабываемо, по отзывам его учеников, играл перед ними некоторые бетховенские сонаты, например, «Лунную». Услышав эту сонату в исполнении престарелого уже Листа, юный Александр Зилоти поклялся более не слушать это произведение ни в чьем исполнении, чтобы не «осквернить свой слух» — а ведь перед этим он восторгался интерпретацией самого Антона Рубинштейна! Карл Лямонд вспоминает, как Лист несравненно исполнял медленную часть из сонаты ор. 106 перед своими учениками в Веймаре в 1882 году: «Когда он повторил последний аккорд медленно четыре раза, я посмотрел на его руки... Меня потрясло, что он с усилием играл аккорды тихо, не разбивая их».

Листу, по свидетельству его ученика, русского правоведа и меломана Вильгельма фон Ленца, принадлежит ёмкая характеристика всего цикла сонат Бетховена, как трёх фаз человеческой жизни: «Бетховен-юноша» (с 1-й по 11-ю), «Бетховен-зрелый муж» (12–27); «Бетховен-бог» (28–32). Опираясь на эту теорию, Ленц создал свою концепцию, изложенную в книге «Бетховен и три его стиля»⁵.

На протяжении XIX века сонаты Бетховена перекочевывали из кабинетов композиторов и салонов меценатов на концертные эстрады. **Мендельсон** впервые сыграл сонаты «Вальдштейн» и «Лунную» на концертах в Берлине 9 ноября и 1 декабря 1832 года. Одной из первых пианисток, исполнивших сонаты Бетховена наизусть и публично, на эстраде, была великая **Клара Шуман** (опередившая британскую пианистку Арабеллу Годдарт, которая исполняла в 1850-х годах наизусть «Хаммерклавиру»). Клара играла «Аппассионату» в Берлине в 1837 году, что вызвало восторг и одновременно — возмущение. Поэт Франц Грильпарцер писал: «Невинное дитя, которое вскрыло саркофаг, где покоится могучее сердце Бетховена». А Беттина фон Арним, подруга Бетховена и Гёте, была раздражена: «Как претенциозно выглядит она, когда сидит за фортепиано и играет без нот! Как мы можем быть уверены, что эта пианистка играет ВСЕ ноты, написанные

композитором, если перед её глазами нет нотного текста?».

Ученик Листа, великий пианист и дирижёр **Ганс фон Бюлов** был, вероятно, тем пианистом, который впервые дерзнул исполнить несколько бетховенских сонат подряд публично (в его репертуаре было 22 сонаты). Это произошло в 1881 году в Вене, что вызвало восторг Эдуарда Ганслика, и в 1891 году в Нью-Йорке. На закате своей пианистической карьеры в 1894 году он сыграл пять последних сонат Бетховена перед онемевшей от изумления публикой Берлина. «Если я не нужен кайзеру Вильгельму, — сказал, обращаясь к публике перед концертом фон Бюлов, — то и он не нужен мне!». Сыграл, отряхнул прах Европы со своих ног (в буквальном и переносном смысле — демонстративно провел белоснежным платком по своим сверкающим ботинкам) — и уехал умирать в Египет.

Когда великий антагонист и соперник фон Бюлова **Антон Рубинштейн** в своих знаменитых Исторических концертах 1885–86 года исполнял в один вечер восемь сонат Бетховена — №№ 14, 17, 21, 23, 27, 28, 30 и 32 — критики сравнивали это деяние с «геркулесовым подвигом». Резонанс был огромен, и устоялась традиция воспринимать Рубинштейна как новое воплощение, как сегодня сказали бы, реинкарнацию Бетховена. Критики неустанно сравнивали «объективного» Бетховена Ганса фон Бюлова с «субъективным» Антона Рубинштейна.

То, что исполнение сонат Бетховена было не только уделом титанов пианизма, но веянием времени, доказывает факт включения бетховенских сонат в программы двух пианистов-виртуозов, оставшихся, благодаря особенностям своего характера, в стороне от магистральной дороги исполнительства: **Адольфа фон Гензельта**, игравшего во время своих триумфальных гастролей 1852–54 гг. в Берлине, Бреславле, Дрездене, Петербурге, а также на юге России, в Киеве, Харькове и Одессе сонаты № 8 и № 14 (он является также автором популярных в то время переработок трёх сонат Бетховена — 17-й ор. 31 № 2, 23-й ор. 57, и 8-й ор. 13 — для 2-х фортепиано, которые вышли в 1874 г. в Лейпциге) и **Шарля Алькана**, сыгравшего 30, 31 и 32 сонаты в своих исторических Маленьких концертах 1873–1880 годов, проходивших в центре Парижа, в залах Эрара и Плейеля.

В XX веке все сонаты Бетховена как единое целое были исполнены в концертах и записаны многими пианистами. Первым в истории грамзаписи бетховенских сонат выступил **Артур Schnabel**, записавший в период между 1932 и 1935 годами весь цикл на рояле «Bechstein» в лондонской студии Abbey Road. Неоднократно на своих берлинских концертах 1960-х годов 32 сонаты Бетховена исполнял чилийский пианист **Клаудио Аррау** («бетховенская мудрость в его сонатах согрета человеческим сердцем», — говорили о нём), а в южной провинции Европы, Лиссабоне, великий пианист **Жозе Виана да Мота**, друг и единомышленник Бузони, исполнил не один раз этот цикл на эстраде в 1930-е. **Вильгельм Кемпф** пришёл к исполнению и записи всех сонат в 1964–65 годах уже зрелым мастером — на пороге 70-летия. Запись с интереснейшими комментариями оставил **Альфред Брендель** в 1970-х годах. В 1960-х он стал первым пианистом, который когда-либо записал все фортепианные произведения Бетховена («Vox»); в 1970-х он записал полный цикл фор-

4 Об этом см. С. М. Мальцев. Трактат Черни о Бетховене. СПб. 2010.

5 В. фон Ленц (1809–1883), музыкальный критик и музыковед. Автор книги *Beethoven's ses trois styles*. St-Petersbourg, 1852–Paris, 1855.

тепианных сонат Бетховена на лейбле «Philips». Записал весь цикл знаменитый дирижёр и пианист **Даниэль Баренбойм**; в начале 2000-х — **Рудольф Бухбиндер**. Из российских музыкантов прошлого нужно, в первую очередь, назвать замечательную пианистку **Марию Гринберг**, записавшую весь цикл на пластинки фирмы «Мелодия». Невозможно пройти мимо исполнения пяти последних сонат **Генрихом Нейгаузом** (он же является автором замечательной статьи о них), многие сонаты Бетховена в своих концертах исполнял **Александр Гольденвейзер**, автор исследования «32 сонаты Бетховена» (1966). **Святослав Рихтер** дал глубочайшие интерпретации сонат № 3, 7–12, 17, 18, 21–24, 27–29, 31 и 32, но не исполнял весь цикл целиком. В 2006 году к 90-летию со дня рождения **Эмиля Гилельса** были выпущены 9 дисков с комплектом сонат Бетховена, записанных великим пианистом на фирме «Полидор Интернэшнл» (Гамбург) в период с 1972 по 1985 год. **Михаил Лидский** исполнил 32 сонаты за 9 вечеров. Уже в наше время за цикл из 32-х бетховенских сонат осмелились взяться молодые музыканты — **Вадим Холоденко**, исполнивший все сонаты в Днепропетровске за 7 вечеров, и канадский пианист **Стюарт Гудье**, установивший своеобразный рекорд: все 32 сонаты прозвучали в один день в Торонто с 10 утра до 22.30 вечера.

Цикл из всех сонат Бетховена, представленный Петром Лаулом в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии и зале Тартусского университета, — вне подобных сенсаций. Всё в этом исполнителе было отмечено печатью подлинности, глубокой музыкальности и серьёзности. Вот хронология концертов: 12 января 2015 года — №№ 1, 6, 18, 24, 25; 17 февраля — №№ 3, 8, 19, 20, 21; 28 апреля — №№ 4, 9, 16, 12, 26; 18 мая — №№ 7, 10, 17, 23, 27; 13 октября — №№ 5, 13, 14, 30 и 31; 26 ноября — №№ 11, 15, 29; 27 декабря — № 2, 28, 22 и 32.

Для того, чтобы сегодня решиться предъявить слушателям весь цикл сонат Бетховена, нужно обладать не только выдающимися техническими данными, но выдающимися мыслительными способностями. Нужно, не повторяя уже известное, продемонстрировать своё, оригинальное понимание бетховенского замысла — и притом не нарушить устоявшихся традиций. Или, может быть, плодотворно нарушить их в духе того принципа наследования, который великий чешский писатель Милан Кундера называл «нарушенными завещаниями». Именно такой принцип живого отношения к традиции отличал цикл сонат Бетховена, исполненный Лаулом. За плечами пианиста стоит не одно поколение музыкальной традиции. Достаточно сказать, что его отец, доктор искусствоведения, музыковед-аналитик Р.Х. Лаул является автором блистательного и глубокого исследования 32-х сонат Бетховена, опубликованного в 1990-х на эстонском языке в Таллине и ждущего своего издателя на русском.

Начиная цикл «с чистого листа», Пётр постарался, по его собственным словам, «насколько возможно, освободиться от всех влияний, не слушать известных записей и не читать книг о нём (исключение составил труд Л. Кириллиной), в особенности беллетристику».

Первые концерты цикла представили нам облик исполнителя как шубертовского юноши-подмастерья, пускающего в далекий путь с еще смутно вырисовываю-

щейся целью... В середине цикла дух захватывало от разнообразия возможностей пианиста и от вдохновенной игры мастера. Но в двух последних концертах, ставших кульминацией, размах и величие исполнителя предстали перед слушателями во весь рост и — пусть это не прозвучит чрезмерным — стали почти равновелики бетховенскому замыслу. Таких 28-й, 29-й, 32-й сонат слушатели Петербурга не слышали уже очень давно. Вспоминаются гениальные откровения позднего Эмиля Гилельса, парадоксальная и величественная трактовка Анатолия Угорского и гениально выстроенная во всех деталях и до предела насыщенная мыслью интерпретация Григория Соколова. Со всей ответственностью можно утверждать — Лаул на их фоне не проигрывает.

Сам пианист далёк от программной интерпретации, но дирижёрская мощь его ритмических намерений, оркестровое разнообразие тембров и архитектурная лепка формы вызвали в моем воображении явные зрительные и словесные ассоциации. Сотворение — и разрушение мира в 29-й сонате; сны, мечты и внезапная решимость, призыв к действию в по-шумановски трепетной 28-й; своеобразная концепция 32-й, в которой пианист не растворяется преждевременно в эмпириях, а последовательно проводит нас по пути, предвещающем Малера с его Второй симфонией, от смерти — через жизнь — к бессмертию («Начало 32-й для меня очевидно, — говорит Пётр Лаул. — Это смерть Бетховена и траурная тризна по великому мастеру»). Незабываем переход от вступления 32-й к её первой части, когда в глухом рокоте басов слышны какие-то ещё нереальные звуки (инфрчастоты?) — как отдалённые раскаты, предвещающие землетрясение, рождающие вихревой поток лавы, сметающий всё на своем пути (в юности воображение Бетховена, как и Гёте, было потрясено катастрофой Лиссабонского землетрясения 1795 года, но в 32-й, конечно, Бетховен создаёт картину ещё более страшную и величественную — картину Страшного суда в духе Микеланджело). И во второй части — необычно живой и ясной — мы проходим через всех круги бетховенского — дантовского рая, ни на минуту не теряя красочности и живой конкретности восприятия. В Сонате ор. 111 Лаул выступает не абстрактным философом, читающим лекцию о бетховенском шедевре с иллюстрациями, а артистом, воссоздающим напряжённую и красочную драматургию нотного бетховенского текста и делающим это так убедительно, что после того, как отзвучали последние звуки сонаты, воплотившие в заоблачных высях трелей возвращение в родные просторы бессмертной души, остаётся только выдохнуть и повторить слова машинистки, печатавшей под диктовку Томаса Манна его роман «Иосиф и его братья»: «Теперь я точно знаю, как это было на самом деле!».

Вспоминая весь цикл в исполнении Лаула, ловишь себя на мысли (в общем-то, очевидной!), что вся драматургия его была продумана заранее и логично выстроена при всей спонтанности и живости исполнения. Сам пианист пытается опровергнуть это, говоря, что для него было ясно только одно — «начать надо с 1-й и закончить 32-й». Но, конечно, не только размеры сонат послужили поводом для их «укладки и утрамбовки» в каждый из концертов. Подозреваю, что обязательным был принцип тонального объединения.

В пяти сонатах первого концерта на наших глазах произошло «восхождение» от драматически-страстного f-moll 1-й сонаты к карнавальному Es-dur 18-й (через F-dur 6-й и два «интермедийных отклонения» в лирически-скерцозный Fis-dur 24-й и пасторальный G-dur 25-й. Тональная схема f-moll—F-dur—F-s-dur—G-dur—Es-dur—это «прогрессирующая» тональность, принцип, опробованный и воплощенный Малером в Пятой симфонии). Основной тональностью второго концерта стал C-dur: виртуозно-сверкающий в 3-й сонате и пасторальный в 21-й, «Waldstein»-сонате. Между этими двумя опорами находились «Патетическая» (c-moll), 19-я (g-moll) и 20-я (G-dur). Принцип построения этого цикла напоминает симфонии Брамса: две опорные крайние части и три интермеццо. Тот же принцип мета-формы выдержан был в третьем концерте, где от «героического» Es-dur 4-й путь к пасторальному Es-dur 26-й проходил через лирику и скерцозность 9-й (E-dur), 16-й (G-dur) и «героическую пастораль» 12-й (As-dur с траурным маршем в c-moll). Тональная идея четвёртого концерта: от D-dur (7-я)—через G-dur (10-я) и d-moll(17-я)—к f-moll(23-я) и e-moll (27-я). Это был, пожалуй, наиболее насыщенный бетховенским драматизмом концерт: узловыми точками стали гигантская 7-я, «шекспировская» 17-я с речитативом, 23-я (после которой зал просто встал, а овации не затихали минут 10) и «вертеровская» 27-я.

Новый сезон открылся концертом, в котором сонаты следовали по контрасту пар тональностей и драматургических принципов: c-moll героико-патетической 5-й противопоставлялся Es-dur возвышенной 13-й, страстный cis-moll 14-й—небесному E-dur 30-й, и завершала всё, как мощный купол, 31-я (As-dur), не просто соната, но соната с двумя фугами и двумя ариозо, «фаустовская» концепция которой не имеет аналогов среди других сонат Бетховена. В двух последних концертах тоже прослушивалось обыгрывание переключек тональностей: противопоставление двух B-dur (баталия земная 11-й и баталия вселенская 29-й) в концерте 26 ноября (с пасторальным интермеццо 15-й) и двух A-dur—юношески свежего, игриво-скерцозного во 2-й сонате и умудрённо-мягкого, лирико-философского в 28-й—в начале последнего концерта. Завершили его две двухчастные сонаты: F-dur (22-я) и c-moll—C-dur (32-я).

Сейчас кажется немыслимо сложной задача вернуться к началу и вспомнить всю последовательность постепенно развёртывающейся на наших глазах драматургии лауловского цикла (это—увлекательная задача для будущих исследователей), но, выхватывая в памяти отдельные мгновения этой жизни, прожитой нами вместе с Бетховеном и Лаулом, начинаешь перебирать их, как ценные реликвии: изумительно свежая и лиричная по-шубертовски 1-я часть 15-й сонаты, оркестровая переключка тембров в её же 2-й части, заставляющая вспомнить об опыте исполнения Лаулом транскрипций симфоний Бетховена; захватывающая воображение виртуозность 1-й части 3-й сонаты—настоящий концерт для фортепиано с оркестром, глубокий трагизм её же медленной части (как и Largo appassionato из 2-й и Адажио из 7-й), ураганная мощь и драматизм 1-й части 17-й, ликование и карнавально-танцевальную стихию финала 18-й и абсолютные шедевры, созданные гением Лаула из 19-й, 20-й и 25-й сонат,

так нещадно заигранных школьниками. А 26-я—истинно драматическая картина Прощания—Разлуки—Встречи, которых так много создавалось в наполеоновскую эпоху! А 22-я—с её почти предвещающим Стравинского по-джазовому синкопированным *regretuum mobile* финала! А фугато финала 6-й, напоминающее виртуознейший ансамбль из буффонной оперы!..

Темпы быстрых частей у Лаула, как правило, были на грани возможностей—слушательских возможностей восприятия, но не технических возможностей пианиста-виртуоза. Но ведь Бетховен и сам был великим виртуозом, потрясавшим своих современников неслыханной скоростью и мощью звучания. После его концертов, писали газеты того времени, *«рояль напоминал куст, над которым пронеслась буря: все ветви сломаны, струны порваны и безвольно свисают наружу!»*. Другое дело, что виртуозность Бетховена и Лаула—это не просто быстрый темп, а предельная скорость мысли: именно от этого захватывает дух после исполнения Фуги из 29-й или Финала 28-й сонат!

Отдельно нужно отметить, что после каждого концерта, отвечая на неоднократные просьбы почти обезумевшей от восторга публики (чтобы описать экстатическое состояние слушателей, сидевших в зале, на полу и на сцене, стоявших в проходах и в фойе, нужна буйная фантазия «Менад» Кортасара или ирония «Лютеции» Гейне), пианист исполнил на бис три цикла бетховенских Багателей (ор. 33, 119 и 126) и все миниатюры без опуса, распределив их на все концерты. Таким образом был сыгран «малый цикл» из всех миниатюр Бетховена. В этой музыке пианист был раскован и творил в тех недоступных мирскому воображению высях, где пируют и смеются боги, где смерть и жизнь человека выглядят одним мгновением, а мгновение бытия природы—вечностью. Особенно памяты последние багатели из ор. 126—хрустальный перезон колоколов и тихие звуки рождественского хора, доносящегося, словно из отдаленной церкви. Бетховенская «сплошная» педаль при таком исполнении становилась не парадоксальной, а естественной—как средство передачи особой акустики открытого пространства. А крайние сопоставления и контрасты в обрамляющих разделах поражали почти зримой конкретностью (*«Вот здесь я представлял себе настоящую сцену: большой и лохматый пес выбегает из воды после купания и шумно отряхивается»*),—говорит Лаул).

Может, будущие историки пианизма проанализируют цикл сонат Бетховена в исполнении Петра Лаула, и помогут им в этом записи в Youtube, статьи Т.А. Ворониной и мои скромные заметки. Пока же остаётся поблагодарить инициатора этого начинания—Филармоническое общество Санкт-Петербурга—и Российский музыкальный союз, поддержавший идею, и сказать, что счастье слышать музыку Бетховена в исполнении Лаула останется с нами навсегда. Охватывая мысленным взором все 32 сонаты в его исполнении, понимаешь, что, для сердца любой путь—прямой, и несмотря на всю сложность мысли на любой из тридцати двух вопросов Бетховена он сам даёт один ответ. ■

**Ольга
СКОРБЯЩЕНСКАЯ**

Паскаль ЭСКАНД: «МЕЧТАЮ О МАСТЕР-КЛАССЕ ДЕНИСА МАЦУЕВА НА НАШЕМ ФЕСТИВАЛЕ»



В шестой раз прошел в августе 2015 года Международный музыкальный фестиваль «Анси классик». На берега озера Анси в одноименный уютный старинный город — центр французского департамента Верхняя Савойя — приехали Санкт-Петербургский оркестр под руководством Юрия Темирканова, солисты с мировыми именами и совсем юные музыканты. В государственном театре «Бонльё» и на других площадках при аншлагах прозвучали Торжественная месса Бетховена, Четвёртая симфония Брукнера, Третий концерт Прокофьева, Квнтет Танеева... А еще — хоровая, органная музыка. И все это — под художественным руководством Дениса Мацуева и его французского коллеги Паскаля Эсканда при поддержке русского мецената Андрея Чеглакова.

Фестиваль в Анси родился ещё в 1970-е годы: его основала замечательная французская пианистка и педагог Элиан Ришпен, чьё дело подхватил затем её ученик Паскаль Эсканд. Но подлинный международный масштаб праздник обрел с вхождением в него в 2010 году Дениса Мацуева. Как это произошло? Какое место занимает фестиваль «с русским акцентом» в музыкальной жизни современной Франции? Каким в нынешнее политически тревожное время видится его будущее? Об этом мы поговорили с со-руководителем праздника Паскалем Эскандом.

— Паскаль, как вы познакомились с Денисом?

— Я впервые услышал его в 1998 году, на домашнем концерте, который парижский представитель «Yamaha» организовал для друзей. Замечательная программа: Соната Es-dur Гайдна, Четвёртая баллада Шопена, несколько этюдов-картин из ор. 33 Рахманинова, Мефисто-вальс Листа и Седьмая соната Прокофьева. В общем, то, что Денис играл и на конкурсе Чайковского. Потом ещё бисы — Скрябин, Рахманинов, Чайковский. И джазовая импровизация. Ничего себе насыщенность для домашнего концерта! А главное — поразила харизматичность манеры и самой личности музыканта. Конечно, я сразу пригласил его на свой фестиваль в Овер-сюр-Уазе — это небольшой город в часе езды от Парижа, там провёл последний год своей жизни и похоронен Ван Гог, известны десятки его пейзажей с видами местного собора Богоматери... Помню, надо было решить какие-то проблемы с визой, я звонил в Москву, но мама Дениса не говорила на иностранных языках и, услышав французскую речь, вешала трубку...

К счастью, все организационные проблемы удалось решить, и Денис выступил у нас примерно с той же программой, что и в Париже. Мы её записали и выпустили двойной альбом. Мне очень хотелось, чтобы французская публика поскорее узнала об этом феноменальном 23-летнем музыканте из России. Связался с директрисой очень авторитетного фортепианного фестиваля в Тулузе Piano au Jacobins, предложил ей в подкрепление небольшую партию тех самых дисков. Директриса сперва сопротивлялась, имя Дениса ей ничего не говорило. Но рискнула. Концерт прошёл с огромным успехом, а когда решили забрать оставшиеся непроданными диски, выяснилось, что забирать нечего — все разошлись!

— А как вы пришли к идее праздника в Анси?

— Здесь уже существовал музыкальный фестиваль, основанный моей учительницей Элиан Ришпен (я ведь тоже пианист). Но он был сугубо камерным. Когда Денис увидел этот чудесный город у горного



озера, он ему напомнил родной Иркутск. А всё, что напоминает Денису родину, моментально вызывает у него родственный отклик. Ему захотелось устроить тут праздник вроде тех, что он проводит в Иркутске — с участием лучших коллективов и солистов мира. Понятно было, что особую роль при этом сыграют музыка и музыканты из России. В то же время мы сразу решили: это будет фестиваль не только русской и не только французской, но — мировой музыки. В этом отличие, допустим, от фестиваля Владимира Спивакова в Кольмаре: тот — практически целиком русский...

— Как вы с Денисом делите лидерские функции?

— Наши отношения строятся на полном взаимном доверии. Когда я предлагаю музыкантов, которые хорошо знают, например, западную духовную музыку, Денис относится к этому с уважением — так было с Жан-Кристофом Спинози, который великолепно продирижировал в этом году «Горжественную мессу» Бетховена. А сам Денис больше занимается симфоническими программами, солистами... Например, он приглашал обоих братьев Капюсонов — скрипача Рено и виолончелиста Готье. По его инициативе у нас выступали «Виртуозы Москвы» Владимира Спивакова, «Солисты

Москвы» Юрия Башмета, детский симфонический оркестр «Созвездие Байкала» из Иркутска...

— Если суммировать все годы фестиваля с Денисом, какой момент вспоминается как самый вдохновляющий?

— Наверное, тот, когда я впервые услышал оркестр из Санкт-Петербурга под управлением маэстро Темирканова, исполнявший с Денисом Первый концерт Чайковского. Ещё — сыгранную тогда же петербургским коллективом на бис вариацию из цикла «Энигма» Элгара. И, конечно, Второй концерт и «Пляску Смерти» Листа в исполнении Дениса и оркестра под управлением Золтана Кочиша. От «Пляски Смерти» стало реально страшно, до мурашек.

В 2015 году я предложил шире представить музыку Франции. Так в программе появилось, например, не очень часто звучащее сочинение Пуленка — Концерт для двух фортепиано с оркестром, Денис с восторгом отнесся к его выбору и к приглашению очаровательного американского дуэта пианисток — Кристины и Мишель Нотон. Ему вообще нравится, когда вместе с мэтрами на празднике представлена молодежь.

— Откуда Ваш интерес к русской культуре?

— Он возник гораздо раньше нашего знакомства с Денисом. Я с юно-



Денис Мацуев, Фейсал Каруи и Летний оркестр Анси

сти увлекался книгами Достоевского и Толстого. Мне нравился сам звук русской речи. К сожалению, учить ваш язык в школе не довелось. Но всегда меня интересовал русский музыкальный репертуар — Рахманинов, Прокофьев... Элиан Ришпен говорила: наша школа — Альфред Корто, Ив Нат — прекрасно, но для фортепианного искусства во всем мире первейшая школа — русская. А русская школа — это в первую очередь звук, который должен иметь высокую плотность и насыщенность, независимо от того, forte это или piano. И, конечно, непревзойденная техника. Книгу Генриха Нейгауза «Искусство фортепианной игры», говорила она, каждый пианист должен иметь у себя на столе. Преклонялась перед Эмилем Гилельсом — когда он приезжал в Париж, все её ученики должны были идти на его концерт. До сих пор помню, как он выходил и объявлял бис: Сибелиус. Laulu. Т.е. «Песня» Сибелиуса — вторая пьеса из его цикла «Багатели» ор. 97. Вот это игралось именно таким «русским» звуком — не жестким, а глубоким и мощным даже в лирике. И легко, естественно летящим в зал.

Мне не посчастливилось позвать Гилельса на свой фестиваль — он умер в 1984 году. Но Рихтер у нас выступил в 1992 году! Франция была

его самой любимой страной, после России. Овер-сюр-Уаз его сперва заинтересовал как город, в котором Ван Гог за 60 дней написал свои лучшие 80 картин. Он ведь сам был хорошим художником. И спросил у своего французского импресарио: хочется здесь поиграть, нет ли у вас какого-нибудь фестиваля?.. Однажды, незадолго до начала нашего музыкального смотра, мне звонят: Рихтер придет с концертом. Я опешил: программа уже готова, афиши и буклеты запущены в печать... Мне отвечают: ничего страшного, всё же это Рихтер, от таких предложений не отказываются... Начался фестиваль, уже прошла его половина, снова звонок: Рихтер придет в среду... У меня шок: дату ведь мне до последнего не говорили, рекламы и афиш по-прежнему нет. И у нас не настолько раскрученный фестиваль, чтобы платить гонорар, соответствующий рангу артиста... Хватаясь за соломинку, я позвонил знакомому из «Телерамы» — это еженедельник телепрограмм, печатающий статьи по всем областям культуры. Журналист восхитился: «Да это же великолепно! Даю вам целую полосу, помещаем туда портрет Рихтера и анонс». Что вы думаете, через пять дней вся церковь, где проходят фестивальные выступления, была заполнена, люди сидели,

стояли, лежали на полу. Приехал весь цвет фортепианной Франции: Брижит Анжерер, Мишель Берофф, Жан-Марк Луизада (вот он как раз лежал на полу), подъехала Елизавета Леонская из Австрии... Рихтер попросил, чтобы в зале было темно и свет падал только на рояль. Играл Гайдна, Скрябина, много прелюдий Шостаковича, а закончил Дебюсси... Ему подарили розы. И он раздал их Елизавете, Брижит — всем дамам. В ризнице, служившей артистической, ему поставили любимое шампанское, которое он с удовольствием выпил.

Вообще у нас играли многие легендарные пианисты. Никита Магалов, Дьердь Цифра (чей концерт здесь оказался в его жизни последним)...

— На вашем фестивале Денис Мацуев играл «Рассоудию на тему Паганини» с молодежным оркестром. Как формируется этот коллектив?

— Летний оркестр Анси собирается уже третий год. Это учащиеся старших классов консерваторий (во Франции большинство консерваторий — это аналог российских музыкальных школ) и студентов первых курсов музыкальных вузов. Приезжают из Парижа, городов Италии, Швейцарии... Ребята проходят отбор, затем — 10-дневная учебная сессия,



Паскаль Эсканд с самыми юными участниками фестиваля — пианистами Ильей Помтатидзе (слева) и Александром Малофеевым

в ходе которой занятия с дирижером Фейсалом Каруи длятся по 6 часов в день. Живут комфортно, в двухместных комнатах. В прошлом году приехали 12 человек из Иркутска — с родины Дениса... Все это — за счет фонда Андрея Чеглакова (кроме дороги сюда и обратно). Собственно, Андрей — русский предприниматель и меценат, живущий между Россией и Францией, — и предложил создать такой оркестр. Ему хотелось, чтобы молодежь разных стран встречалась и вместе музицировала.

Кстати, в этом году я видел на концертах одну юную иркутянку, которую помню по прошлому году. Тогда она очень подружилась с молодым французским музыкантом. И в этом году приехала за свой счёт. Летний музыкальный лагерь уже закончился, а она всё не улетала... Вот вам пример того, как музыка сближает...

А если серьёзно, многие из студентов лагеря до исполнения ими, вместе с Денисом Мацуевым, «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова даже не подозревали о существовании этого сочинения! Оно стало для них открытием. А в первый день нашего праздника они впервые услышали Первую симфонию Чайковского. Которая, надо сказать, во Франции практически неизвестна: играют Четвёртую, Пятую и Шестую, а первые три — по-

чти никто. Вот вам реальная просветительская работа фестиваля! Жалко, что музыкальный лагерь закрылся до того концерта, где Юрий Темирканов с Санкт-Петербургским оркестром играли сюиту «Ромео и Джульетта» Прокофьева.

— Помогают ли вам официальные власти страны, региона, города?

— Теперь — да, а первый год они с некоторым удивлением наблюдали за появлением здесь новых людей. Но Андрей за это время крепко подружился с мэром Анси, и сейчас они подписали соглашение о сотрудничестве между фестивалем и мэрией на три года. В Анси осенью 2014 года открылся после капитальной переделки театральный зал «Бонльё», это заслуга мэрии. И она предоставляет нам его для фестиваля бесплатно. Существенная помощь, если учесть, что только на техническое содержание площадки идет 60 тысяч евро.

Конечно, даже после проведенного ремонта сцена не идеальна, все-таки это изначально театральный, а не концертный зал. Акустика — отнюдь не как в Большом зале Московской консерватории. Но улучшить ее можно, мы уже обсуждали с Денисом и Андреем, как это сделать. Для справедливости замечу, что в громадном большинстве госу-

дарственных театров Франции звуковые свойства гораздо хуже.

Ну и из церкви Св. Бернадетты, где раньше проходило большинство концертов фестиваля, из замка-музея и других залов города нас тоже никто не гонит.

— Есть ли какие-то льготы на посещение концертов?

— Да, мы придаем большое значение политике доступности. До 12 лет посещение концертов бесплатное. Для студентов даже на большие симфонические концерты билеты стоят 20 евро. А в концертном зале замка — единый тариф 8 евро, это дешевле, чем сходить в кино.

— В нынешнее неспокойное время, когда официальные отношения между Парижем и Москвой довольно прохладны, не приходилось ли встречать противодействие фестивалю со стороны политиков?

— Я француз и имею право критиковать политику Франции. Например, не одобряю историю с «Мистральями»: если сделан заказ, его надо выполнить, это элементарное правило цивилизованного поведения. Но фестиваль «Анси классик» — совсем другая история, это исключительно территория музыки и дружбы.

— Каких новшеств ждете на следующий год?

— Их много, скажу пока об одном — расширении образовательной программы для молодежи. Концертмейстеры струнных групп Санкт-Петербургского оркестра уже проводили мастер-классы для младших коллег, теперь надеемся устроить их и по другим специальностям — фортепиано, пению... Ну и, конечно, я давно мечтаю о том дне, когда Денис даст фортепианный мастер-класс. Много раз говорил ему об этом, он идею поддерживает, но из-за сумасшедшего ритма своей жизни пока не находил для ее реализации время. Может быть, это случится в 2016-м? ■

Сергей БИРЮКОВ
Анси — Москва
Фото автора



Игорь КЕФАЛИДИ И НЕПОЗНАННАЯ СФЕРА ЗВУКОТВОРЧЕСТВА

Блестящий пианист, вышедший из-под крыла именитых наставников — Самуила Фейнберга и Якова Зака, Кефалиди в 1961 г. вторично поступает в Московскую консерваторию, но уже на композиторский факультет — и попадает в класс самого необычного и смелого в рекомендациях профессора — Родиона Щедрина. Фортепианная выучка направляет его мысль прежде всего к фортепианным жанрам и тем, где фортепиано — центральный элемент в ансамбле. Влияние остро мыслящего Щедрина сказалось сразу. Кефалиди скоро постигает авангардные новопривнесения в музыкальный язык, сохраняя при этом в своих сочинениях «память инструмента» — осязаемую традицию фортепианного инструментализма, сформированную в первой половине XX в. Необычная для 70-х–80-х лет острота мышления не позволила ему стать «популярным» в при-

нятом смысле. Он скоро становится известен за рубежом, но не у нас. В нём очевидно возрастает мысль о целесообразности пожертвовать известностью ради своих убеждений. А вместе с этой мыслью — чувство свободы выбора. Он начинает искать сферу абсолютной новизны и скоро находит её. В начале 90-х годов он смыкается с совершенно новой для нас областью творчества: это сфера электронных звуков и алгоритмов музыкальной формы, рождённых совместно со всей совокупностью современного электронного вооружения. Он открывает для себя мир «электронной композиции». Не той «электронной музыки», которая захватила пространство прикладных и развлекательных жанров, а совершенно новой идеи, родившейся в недрах авангардных исканий и несущих радикальное обновление музыкально-грамматических оснований, жанровых представле-

ний, а главное — тембральных возможностей музыки и ритмо-пространства музыкальной формы.

Признание нового — это труд эпохи, процесс медленный, напряжённый, чреватый непониманием носителей нового. Кефалиди примыкает к особому «цеху», точнее сказать, — ордену, объединившему тех, кто готов двинуться в неведомый до конца путь, не сулящий перспективы публичной славы у себя дома, ибо, как известно, нет пророков в своём отечестве.

Представители нового «цеха» надели на себя рыцарские доспехи охранителей и верных служителей неведомой большинству Музы. Они по-прежнему, как и предшественники, служат Природе — природе человека и человечества. Но теперь уже иное веление новой эпохи управляет их внутренними стремлениями. Вся вселенная видится им в значении этой самой Природы, и сакральная тайна величайшего гравитационно-

го напряжения мира и мироздания владеет их прозревающим подсознанием. Познание—главный зов современного человечества. Познание, рождающее «расширение тайны»,—ведущая интенция разума, выдвигающая на авансцену приоритет Мысли, уже и в искусстве становящейся на пьедестал, занятый ранее его величеством Чувством. Ещё в позапрошлом веке Рихард Вагнер заметил: «Музыка не может мыслить, но она может воплощать мысль». Мы говорим: «Образ мысли». Они же ищут именно «образ» мысли, выраженный в алгоритме звуковой формы, несущей в себе не столько отражение тайн мироздания, сколько той всеохватной интенции мысли, интуитивно устремлённой к их метафорическому представлению.

Игорь Леонидович Кефалиди не просто вписался в сообщество избравших новый путь, он стал одним из генералов Ордена, его авторитет сочинителя индивидуальных звуковых полей признан в разных странах, на разных континентах. Но и до этого своего этапа он как пианист—участник авторитетных международных фестивалей, признанный и желанный артист-композитор в самых различных городах мира. После его обращения к «электронной композиции» Кефалиди становится постоянным гостем всех электронных студий мира, постоянным участником профильных фестивалей и «цеховых» смотров.

Борьба за незримое—удел избранных. Жизнь художника—это ещё и борьба с покоем. Пушкинская пара «покой и воля»—это пара антагонистов. Кефалиди вошёл в некую «звуковую страну», чтобы соединиться с теми, кто ищет новые звуковые пути. Суть его усилий в создании произведений, в основе которых алгоритм формы, имманентно принадлежащей «электронному мышлению». Он объявил борьбу за новую чувственность, точнее,—за новую ассоциативность. Преуспел ли он в своих стремлениях? В фортепианной музыке—безусловно. Проекцию его усилий в фортепианной сфере можно определить как попадание именно в наше время, хотя почти всё, созданное им для фортепиано, отстоит от сегодняшнего дня более, чем на четверть века. Именно в фортепиан-

ной музыке он создаёт свои ритмо-фактурные формы, которые rozpoзнаются как «формулы Кефалиди», как его звуковой нерв. Этот нерв он пронесит через условный рубеж—область электронной композиции. Да и есть ли этот рубеж? В момент выхода журнала Кефалиди готовит к показу свой Четвёртый фортепианный концерт, где рояль и электронные звуки слиты в ансамблевом единении. Фортепиано не уходит из сферы действия его «электронных форм», из его микстовых композиций, смешавших живой инструментализм и новые звуковые источники. Более того, характер ритмоэнергетики, уход от подчёркнуто лирического аффекта, некая «астральная объективность»—всё это формировалось в его сочинениях фортепианного периода. Скрытый конструктивизм—и раньше, и позже—основа формотворения. Именно скрытый, ибо алгоритм формы, предварительно создаваемый,—собственность исключительно автора, но не слушателя. Последнему предлагается кажущаяся непредвзятой и вольно текущей канва ритмо-фактурного потока, спонтанность сонорных событий.

И всё же «электронная композиция» в исполнении Кефалиди—это очевидный выход из пределов собственно инструментальной, как её достаточно нелепо называют, «акустической» музыки. Это выход не только в сферу беспредельного расширения тембро- и ритмо-звуковых возможностей. Это кардинальное превращение наших представлений о музыкальном пространстве. Одна из первых его «электронных композиций»—сочинение под названием *Vogelperspektive*, оказавшееся подлинным шедевром,—построена на электронном претворении пения соловья—своего рода земное послание звёздному небу. Весь звуковой фон произведения—дышащий, пространственно подвижный. Он насыщен особой «событийностью». Это образ ночной глубины, достигающей астральных далей, дышащее пространство звёздной ночи. Сгущения фоновых соноров образуют кульминирующие «вздохи и шумы» ночи. В этом соловьином ноктюрне важнейшая роль отведена принципам остинатности и имитационности. Пространственные имитации—

это хореические кванто-мотивные фазы, где эхо воспринимается как эффект действительно отдаляющихся и умирающих вдали звуков. Это пространство, данное слушателю не в представлении, но в ощущении.

Кажущаяся динамически безвекторной форма *Vogelperspektive* имеет однако кульминирующие подъёмы и динамические сгущения, но всё это—«событийность» внутри медитативного внимания. *Vogelperspektive*—исключение в перечне электронных и микстовых композиций Кефалиди. Большинство из них (подобно его же фортепианным сочинениям) наполнены ритмодинамической активностью. Но и в них решение звукопространственной проблемы—первейшая забота. В остро динамичной композиции *Percato molto* на постоянно мерцающем фоне возникают контрастные смены различных «фигур», стремящихся к экстенсивной линейности. Стереомышление позволяет привлекать сразу несколько подобных фигур (квант-мотивов), блуждающих в звуковом пространстве. Они последовательно уходят в фоновые соноры, обладающие «гравитационным» притяжением. Иной раз множество фигур одновременно живут в разных зонах пространства. Пространственный эффект сохраняется даже в структуре огромного кульминирующего поля, где возникает сонорная «антифония» остинатных эхо. Именно это и даёт ощущение апокалиптичности, «всепространственной энергетики подчинения».

Такую музыку т.н. «широкий слушатель» ещё не научился воспринимать. Ему не хватает именно широты музыкального опыта и мышления, способности выйти за пределы того, что заменяет счастье,—привычки. Поэтому и Кефалиди свою «минуту славы» в банальном понимании как бы откладывает «на потом» совершенно сознательно. Однако в своём цехе И.Л. Кефалиди не просто известен. Он признан в значении высшего авторитета. Время концертной реализации его фортепианного наследия настало. Возникла молодая поросль блестящих мастеров, готовых к поиску неизведанного в пространстве новейшего творчества. Фортепианная музыка Кефалиди отличается не просто новизной, но ав-



С Янисом Ксенакисом



И. Кефалиди и пианист Николай Сук

торской новизной. Она создана пианистом-виртуозом и требует для себя высшей меры виртуозности. Эта музыка—для концертирующих пианистов и вряд ли может пригодиться в учебном процессе. Что же касается его электронных композиций, они, как это ни парадоксально,—живые образцы (как удавшиеся, так и экспе-

риментальные) новейшего мышления, которые вовлекаются в учебный процесс в значении примеров—экспериментальных и безусловных—в ходе композиторской подготовки на высшей её ступени. И.Л. Кефалиди—профессор Московской консерватории, руководитель электронной студии при композиторском факуль-

тете. Его усилия в сфере музыкального наставничества могут определить многое в характере искусства будущего. Но главное в том, что Кефалиди—музыкант универсальных умений, соединивший опыт истории и символику нового времени. ■

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Композиторские творческие лики и кредо столь же разнообразны, сколь много самих композиторов. Кто-то, окончивая консерваторию и овладев многогранными техниками письма, отказывается от поисков и пишет в «беспроектном» постромантическом ключе. Кто-то находит свой стиль и навсегда консервируется в нём. А иные стремятся предчувствовать, предугадать, первыми открыть «тёмные» пространства необъятного творческого мира. Таким авторам живётся наиболее трудно, ибо они, как странники, не имеют дома во внешнем мире, их пристанище—внутри самих себя. Обновлять технику письма, формировать новую эстетику, во что бы то ни стало двигаться в неизвестность—таково творческое кредо избранных. Сказанное в отношении композиторов-новаторов в полной мере относится и к герою настоящей публикации—Игорю Леонидовичу Кефалиди.

Получив блестящее фортепианное и композиторское образование, И. Кефалиди не порывает с традицией, самобытно и искусно преломляя её даже в сочинениях, отмеченных подлинным новаторством.

Шесть прелюдий соч. 23, созданные в 1979 году и посвящённые Владимиру Крайневу, относятся к периоду творчества композитора, наиболее богатому фортепианными жанрами, когда им были созданы концерты, камерные сочинения, сонаты. Позднее автор сосредоточил свои творческие поиски в области электроакустической музыки, и сегодня является одним из признанных в мире мастеров этого направления.

Образы цикла весьма разнообразны. В нём есть и жёсткие, агрессивные эпизоды, и меланхоличные, созерцательные, и фантастические, мистические. При этом создаётся ощущение, что их конкретное содержание лежит не в личностной субъективности, а в неких высоких «вселенских» экзистенциальных сферах. Аффекты каждой пьесы очень ярки и предполагают полную самоотдачу пианиста в экспрессии исполнения. В то же время каждая прелюдия несёт значительный объём информации, заключённый в её форме, строении аккордики и линейных связей. Музыка Кефалиди невозможно «просто играть», она нуждается в глубокой интеллектуальной работе исполнителя,

который должен сквозь интонационно-образный контур формы проявить логику её конструктивной основы, дать возможность слушателю под покровом экспрессии ощутить осознанную структурирующую мысль. Каждая пьеса содержит масштабную концепцию, заключённую порой в отнюдь не масштабную форму. Лишь при таком подходе глубокое и многогранное сочинение автора раскроет перед слушателями богатство своего содержания, ярчайшую палитру самых разных образов и тонких нюансов музыкального чувства.

Стилистика прелюдий тесно переплетается с техникой серийности. Это определяет и сонорную атмосферу цикла—довольно холодную, с оттенком суровости. При этом яркость тематизма и выразительность музыки отнюдь не страдают сухостью «строгой додекафонии», делая цикл прелюдий ярким примером одухотворённости и состоятельности метода серийной композиции.

Образы первой прелюдии формируют три тематических элемента. Взрывающийся октавный пассаж, отмеченный ремарками *secco* и *marcato*, производит впечатление

некоторой агрессивности и нервно-сти (Пример 1). Его сменяет отдельный паузой противоположный характер — затаённые, мерцающие в триольном движении и в марше длинной педали гармонии в высоком регистре. Третий образ, так же вступающий после пауз — это жёсткие, тяжёлые и механистичные октавы (Пример 2). Его тематическим ядром и самым экспрессивным элементом являются три тона *do*, звучащие в самых низких октавах. Именно этот образ, развиваясь и производя впечатление неотвратимо надвигающейся катастрофы, определяет агрессивное в целом звучание прелюдии. Кульминационной вершиной и важным интонационным комплексом становится краткий эпизод, в котором «шестые» четвертей сменяется движением половинных длительностей. После него происходит окончательное утверждение элемента «низких октав», на сей раз в самом фундаменте диапазона инструмента, на его нижайшем тоне. Оканчивается прелюдия образом «мерцающих гармоний», которые теперь звучат в большой октаве на фоне зловещего *quasi*-кластерного созвучия на тоне *la* в «мраке» субконтроктавы. Отметим, что яркий и «взрывной» характер пьесы позволяет ей стать блестящим и, возможно, неожиданным бисом в любой программе.

Вторая пьеса совершенно иного склада. Она — словно отдохновение от волнующих образов предыдущей прелюдии. В ленивых «перекатах» гармонии, в нежных, хрупких и неторопливых мотивах мелодии слышен застывший восторг, какой может быть в любовании прекраснейшим из цветов. Красочные и терпкие созвучия, будто источающие тонкий аромат, вызывают восхищение красотой безвременья, замедленного мгновения.

Третья прелюдия — самая продолжительная и концептуально непростая. Её лейт-ритм, состоящий из пульсирующей кварты, поначалу имеет характер оstinato и напоминает сигнал азбуки Морзе (Пример 3). В то же время в нём скрыта и воинственность, твёрдость, горделивость (*con fierezza* — ремарка автора). Довольно продолжительное развитие этого ритма, в ходе которо-

го кварта «обрастает» новыми тонами, а её диссонансное напряжение сильно возрастает, происходит в нюансе *piano*. Это создаёт довольно необычный эффект колоссального накопления «потенциальной энергии». С переходом на динамическую «ступень» *mezzo forte* появляется «извилистая» тема, широкими шагами восходящая из контроктавы в первую. Её облик на фоне оstinato пульсирующих «сигналов» обретает таинственные, мистические черты. Отвечает ей нисходящими мотивами из второй октавы похожая на обращённую тему мелодия. В какой-то момент пульсация оstinato нарушается, однако возвращается на новом динамическом уровне, обретая большую силу и экспрессию. Создаётся впечатление приближения некоего зловещего образа. На пике своего динамического звучания пульсация оstinato обрывается, и начинается следующий контрастный эпизод.

Из густоты низкого тембра начинается поступательное «завоевание» регистров двенадцатитоновыми «сериями» (Пример 4). В итоге развития эпизода под властью серий оказывается диапазон трёх октав. И вновь пульсирующий диссонансный лейт-ритм выходит на первый план, и всё ближе становится холодное дыхание его образа. Однако, как и в прошлый раз, на пике своего напряжения он теряет энергию яркой динамики, и в нюансе *subito piano* снова появляется мелодическое движение, окрашивая сонорную палитру в мрачные краски контроктавы. Начинается заключительный эпизод — финал и драматургический итог развития всей формы. Создаётся впечатление, что концентрация тоновых последовательностей, лежащих в основе аккордики и мелодики пьесы, словно растворяется в необъятности диапазона фортепиано. Тем не менее, она охватывает и тем самым заключает его — а значит, и всю звуковую реальность — в сферу своего влияния. В этом разрежённом и подчинённом пространстве есть красота и покой, катарсическое умиротворение. Развёрнутость прелюдии, её драматургическая значительность позволяют ей исполняться в качестве самостоятельной (и весьма интересной!) пьесы.

Следующий номер цикла чрезвычайно интересен для исследователя,

ибо содержит значительный пласт информации, который не «считывается» при прослушивании и становится доступным только при знакомстве с нотным текстом. При этом в звуковом воплощении пьесы также притягательна, в ней, как и во второй прелюдии, есть красота застывшего времени, подобная той, какую имеют пейзажи глубин вселенной, в своём статичном величии мерцающие случайными разноцветными бликами. Весьма необычным решением представляется введение в нотный текст незвучащих тонов. Автор берёт их в скобки и в пояснении указывает, что они должны пропускаться. Тем не менее, их присутствие, обусловленное серийной концепцией, ощущается на уровне восприятия целостной формы.

Образы пятой прелюдии переключаются со вторым тематическим элементом первой пьесы. Они полны стремительного, экспрессивного движения с яркими «силовыми линиями» (Пример 5). Прерывистость этих линий, не приводящих в конкретные кульминационные пики, создают интересный эффект «брошенной» энергии. Дискретность текста будто электризует характер пьесы, наполняет его нервозностью и не позволяет отвлечься ни на секунду от стремительно меняющегося течения музыки. Сначала в нём превалирует нисходящее движение. Басовый регистр инструмента становится гравитационным полюсом притяжения. Однако в процессе развития энергетика образа возрастает, и направление его стремления меняется на верхний регистр, поднимая при этом экспрессивный градус. Оканчивается прелюдия оstinato биением фигураций восьмых длительностей, исчезающих из звучащего мира на пике своего напряжения и динамики.

Последней прелюдией цикла становится пьеса спокойного созерцательного характера. Её форму скрепляют пульсирующие четвертные длительности, мерное звучание которых поначалу синкопировано, это даёт им качество отстранённости и объективности. Кажется, что их драматургическая линия находится не в едином времени с остальными мелодическими построениями. Различные мотивы и линейные связи,

порою весьма экспрессивные, возникают и уходят в небытие. Постепенно диапазон регистров разрастается и оканчивается прелюдия замирающим в шести октавах созвучием — терпким, но одновременно и хрустально-хрупким, словно накрытым пеленой ирреальности.

Прелюдии соч. 23 Игоря Кефалиди — несомненно, одно из самых ярких воплощений серийного метода письма в музыке конца XX века. Их концептуальная сложность и порой непростые фактурные решения требуют мастерского владения инструментом, высокого уровня осознан-

ности и профессионализма. Однако усилия исполнителя будут вознаграждены реакцией слушателей, ибо прелюдии способны поразить своей необычной экспрессией, новой глубиной содержания и смыслов. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пример 1

$\text{♩} = \text{ca } 160$

f secco marc. *sf*

Пример 2

ff sempre, marc. *sim.*

Пример 3

$\text{♩} = \text{ca } 184$

P sempre, con fierezza

Пример 4

mp

Пример 5

$\text{♩} = \text{ca } 144$

p



Аркадий АРОНОВ: «НОТНЫЙ ТЕКСТ — ЭТО ЕВАНГЕЛИЕ ДЛЯ ПИАНИСТА»

Аркадий Аронов — фигура легендарная. Выдающийся пианист с огромным репертуаром, педагог, автор оригинального исследования «Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена», композитор, кандидат искусствоведения. До переезда Аронова в США в 1977 году журнал «Советская музыка» писал, что он «стоит в ряду лучших пианистов современности». Стремительную славу ему принесли интерпретации произведений современных композиторов: в исполнительском портфеле Аронова более 100 произведений 39 современных композиторов (со многими из которых Аронова связывала ещё и личная дружба), из них — 37 первых исполнений. Позднее газета New York Times назвала Аронова «пианистом высочайшего калибра», «образцом ясности и вкуса». Сегодня Аркадий Самойлович Аронов является почётным профессором Манхэттенской Школы музыки и Маннес Колледжа в Нью-Йорке, одним из самых влиятельных фортепианных педагогов США. В 2010 году А. Аронов был награжден самой престижной наградой Манхэттенской Школы музыки — Президентской Медалью «За превосходную работу на факультете и выдающееся педагогическое влияние в обществе». О своём профессиональном становлении, системе музыкального образования в США, о московской и ленинградской фортепианных школах, о профессионалах и художниках, о таланте и способностях, о ямбах и хорях в музыке Шопена и Чайковского и о многом другом — в эксклюзивном интервью журналу «PianoФорум» рассказывает профессор Аркадий Аронов.

— *Аркадий Самойлович, расскажите о Вашем переезде в Нью-Йорк.*

— Мы с женой и сыном переехали в Нью-Йорк в мае 1977 года, почти 40 лет назад. Сразу же после переезда я начал работать: на лето меня устроили преподавать в загородные школы, где я получал 9 долларов в час и был очень доволен. Я показал неплохую работу за три месяца, и меня поощрили прибавкой в 50 центов. По-серьёзному работа началась с 1 сентября: меня пригласили преподавать в Mannes College of Music на подготовительном отделении (Precollege Division), а уже через год я стал работать в консерватории (College) вплоть до 1984 года, когда я получил новое приглашение от Manhattan School of Music.

Приглашение в Mannes College состоялось с помощью еврейской эмигрантской организации. Меня предупредили, что школа очень престижная, так что мест может не быть. Директором в то время был мистер Вульф — человек, сыгравший выдающуюся роль в моей американской карьере. Он согласился встретиться со мной, предупредив, что мест на факультете нет. Я дал ему свои документы, в том числе репертуарный список, примерно 40 сольных программ. Он стал листать этот список, наткнулся на сонату Es-dur Шуберта и сказал: «Я очень люблю эту сонату, можете ли Вы сыграть её?». Я сел за рояль, сыграл. Потом он гонял меня полтора часа по всему списку, закончив «Петрушкой» Стравинского. После этого он сказал, что, может быть, всё-таки выбьет мне место и осенью позвонит. Но позвонил уже через несколько дней, сообщив, что я принят в Precollege. Через год я стал и до сих пор продолжаю работать в Mannes College.

На втором году моей работы в этой школе возник большой конфликт между дирекцией, в том числе мистером Вульфом, и педагогами, в результате чего победила оппозиция, всю администрацию разогнали. Ещё через несколько лет мистер Вульф стал деканом в Manhattan School of Music и пригласил меня на фортепианный факультет. С тех пор я работаю в Манхэттенской Школе, и там всегда у меня много учеников. Бывало очень много — 25 и больше. Сейчас у меня в двух школах около 20 студентов.

— *Какова география Ваших учеников? Больше американцев или общая мировая тенденция к превалированию представителей азиатских стран актуальна?*

— Американская молодёжь мало интересуется классической музыкой как профессией. Конечно, американские студенты у меня были, в том числе замечательные музыканты, есть превосходные русские студенты, ставшие американцами, но основной контингент — это Китай и Корея, меньше — Япония. Картина в целом — считайте, что 95% студентов из Азии.

— *Очень много.*

— Не только много, но и чревато. В конце концов, когда-нибудь у них иссякнет или снизится интерес к фортепианному образованию, тогда педагогам придётся туго. Это проблема будущей занятости педагогов на высшем уровне, и проблема очень серьёзная.

— *Расскажите о Вашей семье. Ваши родители были музыкантами?*

— Нет, но мама была очень музыкальной и страстно любила музыку. Я единственный музыкант в нашем большом семейном клане, где немало двоюродных братьев и сестёр. Здесь я хочу упомянуть одного из них — Аркадия Гиршевича Аронова (у нас общие имя и фамилия). Это был великий, я не преувеличиваю, физик XX века (скончался в 1994), основоположник нового направления в физике. Глава сектора теоретической физики в прославленном Институте Иоффе в Ленинграде, член-корреспондент Российской Академии наук, лауреат множества престижнейших премий мира, в том числе главной из них — премии Гумбольдта. Упоминаю его здесь потому что, во-первых, хочу похвастаться близким родством с прославленным ученым, а во-вторых, — он очень любил классическую музыку и хорошо знал её.

— *До переезда в Нью-Йорк Вы преподавали в Ленинградской консерватории, которую в своё время окончили. Расскажите об этом периоде.*

— Да, я учился в школе-десятилетке при Ленинградской консерватории в классе Елизаветы Николаевны Блюменфельд, потом закончил Ленинградскую консерваторию у профессора Самария Ильича Савшинского, после чего уехал по распределению в Алма-Ату, где работал педагогом специального фортепиано в консерватории три года. Потом вернулся в Ленинград в аспирантуру. Но в аспирантуру я поступил не на фортепиано соло, а на кафедру истории и теории пианизма по очень простой причине: это был единственный способ для меня продолжить образование. Было нелёгкое время, когда я заканчивал консерваторию: 1953 год. А Вы знаете, что это был за год в России, развивалось «Дело врачей», которое переросло в небывалую антисемитскую компанию. В аспирантуре я сначала преподавал педагогическую практику, был ассистентом профессора Моисея Яковлевича Хальфина в школе-десятилетке, а через несколько лет получил класс специального фортепиано в консерватории, готовил диссертацию под руководством профессора Льва Ароновича Баренбойма. С 1960 по 1977 год моя педагогическая деятельность была связана с Петербургской консерваторией, а концертная деятельность — с Ленконцертом и с Ленинградской филармонией.

— *Вы много выступали в России?*

— Очень много! Во-первых, у меня были концертные циклы. В 1968 году я сделал свой первый личный абонемент в Ленинградском концертном зале у Финляндского вокзала, и это продолжалось ещё три года вплоть до мая 1972. С этого момента мои афиши висели в Ленинграде весь сезон, потому что только в Ленинграде я играл 5 сольных концертов в сезон, а иногда и больше (это не считая концертов в других городах). В моём первом цикле (он назывался «Репертуар юного пианиста») было 4 концерта. Я играл пьесы, начиная со второго класса — по пятый: разные сонатины, пьесы Чайковского, Шумана, всего 220 пьес, т.е. по 55 пьес в каждом концерте. Об этом цикле было довольно много статей в прессе, о нём писали и «Музыкальная жизнь» и «Советская музыка». Второй цикл — «Фортепианный репертуар юношества». Пьесы были сложнее, уровня Рондо-каприччиозо Мендельсона, Патетической сонаты. Последний, пятый концерт был посвящён современной

музыке: во втором отделении я играл 17 пьес ленинградских композиторов, которые написали их специально для этого концерта. Одновременно я ездил с этими программами по стране.

Третий цикл из пяти концертов состоял из «нормального» концертного репертуара пианиста, назывался он «Романтическая музыка XIX века». Пять программ: Шуберт, Вебер, Мендельсон — первая, затем — Шуман, Шопен, Лист, Брамс и фортепианная транскрипция. И последний цикл был «Музыка XVIII и XIX веков»: Бах, Гендель, Скарлатти; потом была программа клавесинистов, где я играл 10 пьес Рамо и 10 пьес Куперена в одном отделении, а во втором отделении — Дебюсси и Равель, в том числе «Посвящение Рамо» и сюиту «Могила Куперена». Заканчивал я этот цикл лёгкими пьесами из «Петрушки» Стравинского. Так что считайте, что я сыграл в этом зале 19 программ. Сейчас я Вам кое-что покажу. Вот книга «Музыка и жизнь», 3-й выпуск 1975 года, здесь есть статья Ады Шнитке «Об исполнительском творчестве Аркадия Аронова». Там отмечено: «В исполнительском портфеле Аронова более 100 произведений 39 советских композиторов, из них 37 первых исполнений». Действительно, я много лет посвятил исполнению современной музыки, в первую очередь, произведений советских композиторов. К слову сказать, когда я жил в Алма-Ате, я и сам занялся своеобразной композицией: вместе с профессором Зингером мы выпустили три сборника из 100 фортепианных пьес, представляющих собой обработки казахских народных песен и инструментальных куев. Они были предназначены для музыкальной школы.

— *Циклы Ваших концертов мне напомнили об «Исторических концертах» Антона Рубинштейна, в своё время потрясших музыкальный мир. Но то было семь вечеров, а у Вас в три раза больше — это феноменальный проект.*

— Это, конечно, дружеская ирония, и я полностью разделяю её. Тем не менее, это был мой «золотой» исполнительский период. Потом я стал всё это сокращать в связи с планированием отъезда за рубеж.

— *Вы упомянули композиторскую деятельность. В «Советской музыке» о Вас писали так: «...на характер исполнительской работы Аронова в значительной мере влияет композиторское начало. Не став композитором по профессии, он по всему своему музыкальному складу продолжает им оставаться в любом аспекте деятельности: и в профессии, и в свойстве художественной личности».*

— Я закончил школу и по композиции у Сергея Яковлевича Вольфензона. Он всегда утверждал, что у меня серьёзные композиторские способности и жалел, что я не стал композитором. Тем не менее, композиторские способности всегда влияли на моё отношение к музыке, помогали пониманию фортепианного текста и в исполнительском искусстве.

— *Каким образом? Давали большую свободу или иное слышание?*

— Вы как бы изнутри чувствуете процесс сочинения, возникновения и развития музыкальной мыс-

ли. Это трудно объяснить, потому что психологический процесс творчества хранит гораздо больше тайн, чем даёт ясных ответов. Кроме того, это придаёт внутреннюю уверенность в том, что исполняемое произведение — именно твоё, ощущение, будто я импровизирую, сочиняю его в момент исполнения. Вот, к примеру, ноты сонаты Слонимского — сонаты, которая написана по моей просьбе и которой я был первым исполнителем. Здесь его дарственная надпись, которая кратко объясняет обсуждаемый вопрос: «Замечательному музыканту, основоположнику, художественному руководителю и блистательному интерпретатору этого опуса с горячей дружеской благодарностью. Сергей Слонимский. Москва. 1965 г.» А вот Соната № 2 Тищенко: «Первому исполнителю этой сонаты от второго. С горячей благодарностью и вечной дружбой. Борис Тищенко. 18 февраля 1968 года». Или вот, Тищенко, Концерт для фортепиано с оркестром: «Дорогому Арику, почти соавтору, верному другу и помощнику от благодарного Бе.Тищенко. 2 марта 1965 года».

— *Какие ещё произведения Вы исполняли впервые?*

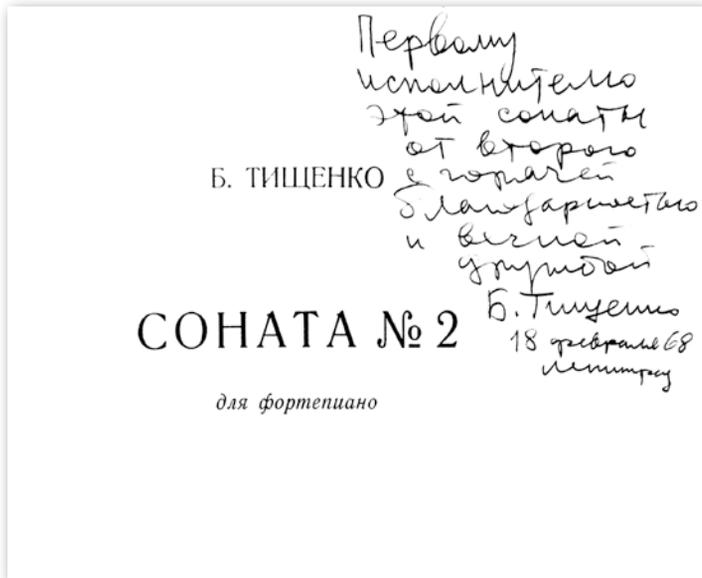
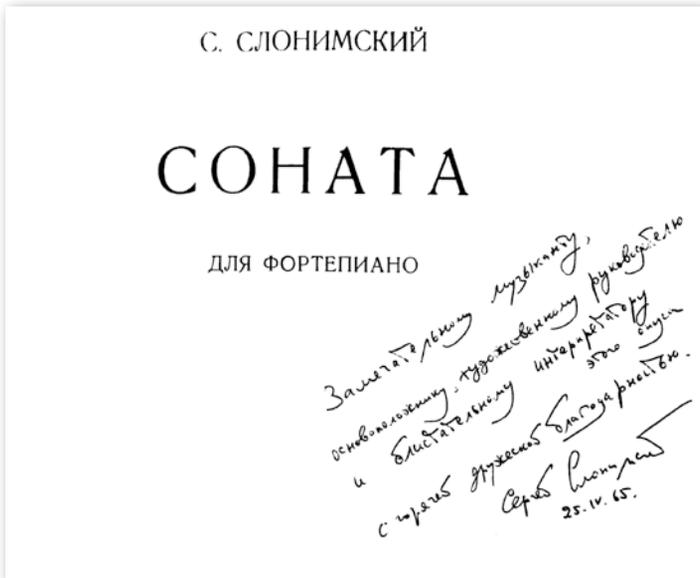
— Едва ли возможно сейчас перечислить, их было слишком много. К примеру, Александр Кнайфель. Он написал виртуозную пьесу специально для меня, вот есть надпись и от него: «Самому главному прародителю импульса, породившего это сочинение». Тогда же я исполнил несколько диэзных прелюдий и фуг из теперь уже известного цикла Родиона Щедрина, как только они появились, 12 Прелюдий Галины Уствольской... А историю с Ароном Коплендом я Вам рассказывал?

— *Нет, расскажите!*

— После того, как я вернулся в Ленинград из Алматы, моя концертная карьера началась с исполнения современной музыки. Почему? Тому две причины. Во-первых, мне это было интересно. Во-вторых, такой репертуар помогал пробиться на сцену! Ведь я никогда не участвовал в конкурсах. Полагаю, что это будущий вопрос?

— *Угадали. Тему конкурсов сложно обойти.*

— В течение 10 лет я был единственным пианистом в Ленинграде, который исполнял всё новое, что там появлялось. И моя карьера солиста началась в 1960, когда я выучил программу «Советские и американские композиторы». В том числе там была соната Копленда, причем это было первое её исполнение в России. Меньше, чем через год Копленд приехал в Россию, и я добился того, чтобы сыграть ему эту сонату. Он был в полном восторге — не столько от моей игры (хотя она ему вроде тоже понравилась), сколько от неожиданности, что в России есть человек, который играет его произведение. И он подарил мне свою «Фантазию» с пожеланием большой карьеры, вот эти ноты с автографом. С тех пор я видел Копленда в Америке только один раз на концерте, когда он пришел на организованную с ним встречу в Манхэттен Колледж. Тогда я к нему не подошёл: не хотел, чтобы он подумал, что я ищущий его протекции. Решил этого не делать. И так я достаточно поспекулировал его автографом (*смеётся*). Так что я его не обременил ничем, как, думаю, и никого другого.



— Были ли сделаны записи Ваших концертных циклов?

— Мой «Детский цикл» был записан в Большом зале Ленинградской филармонии, и, поверьте мне, это было хорошее исполнение, которое прошло все контрольные пункты в Ленинграде, а в Москве его кто-то «зарубил». Как и следовало ожидать.

Но концертировал я очень энергично! У меня бывали сезоны по 119 концертов, можно сказать, нормальная концертная коммерческая деятельность. Здесь, в Америке, я тоже играл немало, но это не достигало коммерческого уровня. Дело в том, что я ориентировался на менеджеров, а мне было тогда 46 лет, между прочим. В 46 лет начинать карьеру с чистого листа... Тем более, моё имя в России было известно, а на Западе совсем нет. Поиск менеджера не имел успеха. Но один из них, который был тогда одним из самых крупных, объяснил мне, что такое «артист». Он сказал: «Вот тюбик зубной пасты. Так вот, в том, чтобы продать Ваш концерт или партию зубной пасты, никакой разницы нет. Во всё надо вкладывать деньги». Я поблагодарил его, решив, что быть «зубной пастой» не для меня. Я играл сам по себе, возникали какие-то связи, поступали приглашения, играл довольно часто, особенно в Нью-Йорке.

— Сейчас часто говорят о традициях московской и петербургской исполнительских школ, но, по-моему, мало кто понимает, о чём идет речь. Как бы Вы сформулировали эту разницу, есть ли она вообще?

— Я и сам не очень понимаю эту разницу. Попробуем разобраться. В моё время Московская консерватория была музыкальным центром, где работали выдающиеся педагоги-пианисты. Её деятельность была связана с престижем страны в неизмеримо большей степени, чем в консерватории Ленинградской. Это привлекало очень многих талантливых музыкантов. И, конечно, московские пианисты были воспитаны в большей мере, чем ленинградские, для того, чтобы побеждать на международных конкурсах. Поэтому в те времена вопросы технической крепости и концертной устойчивости, может

быть, у москвичей были внушительнее. Именно там возник стандартный тип пианиста-лауреата. Понятно, что к этому типу я не отношу подлинных артистов, художников пианистического искусства, окончивших Московскую консерваторию.

— Мне кажется, что это очень в «московском духе» — «взять» слушателя мощью, виртуозностью, темпераментом, смелостью, яркостью звука...

— В Ленинградской консерватории тоже работали серьёзные, высокой культуры музыканты, которые, однако, меньше занимались тем, чтобы «убить» слушателя, а больше стремились проникнуть вглубь музыки. Мы тоже были пианистами с темпераментом, но в этом нас как-то немножко ограничивали. В ленинградской исполнительской школе была некоторая старомодность, сентиментальность в отношении к музыке и к профессии музыканта. Спешу заметить, что не считаю это недостатком.

Основные же принципы педагогики, мне кажется, одинаковы. Они, кстати, были декларированы правительством, во всех программах было написано, что мы — «реалисты», этот принцип также перешёл на исполнительское искусство. Поэтому — когда говорят о разнице школ и традиций, речь должна идти скорее об индивидуальностях больших художников-педагогов.

Здесь, в Америке меня этим вопросом «бомбардировали» всё время. Сейчас я уже стал американским пианистом, и меня меньше спрашивают про русскую школу. Когда же спрашивают: «Какая школа тебе больше нравится — петербургская или московская?», я, действительно, не знаю, как ответить, потому что основные принципы игры, в общем-то, те же, главное — студент должен быть хорошо обучен.

Когда я был студентом, меня интересовали разные педагоги-артисты. Было, например, другое направление в ленинградской школе, к которому я не принадлежал: его олицетворяла профессор Надежда Иосифовна Голубовская, сокурсница Сергея Сергеевича Прокофьева. Она, с точки зрения современной оценки



техники, вообще была без техники, тем не менее, прекрасно играла «Кампанеллу». Она была музыкантом европейской культуры, глубоко понимающим музыку. Несмотря на то, что с Голубовской я имел только один урок (с разрешения своего профессора Савшинского), он мне запомнился на всю жизнь. Только один урок! Я пришёл и начал играть сюиту Баха. Аллеманду она еще «пережила», а на Куранте воскликнула: «Ай! Что ты делаешь!»! Последовавший урок показал мне, что значит проникнуть вглубь музыки, хотя и сегодня я не могу это объяснить.

— *Это, наверное, не объяснить. Глубину музыкант может только почувствовать и затем найти свою, личную глубину. Или не найти. Таких примеров тоже много — при наличии крепкого профессионализма.*

— Что такое профессионализм? Как-то раз я выступал даже с докладом на эту тему. Я начал с вопроса: были Софроницкий профессиональным пианистом в том смысле, в котором мы сейчас готовим пианистов быть профессионалами? Это была научная конференция в конференц-зале Ленинградской консерватории. Там присутствовала Вера Васильевна Горностаева: мой доклад ей понравился, и мы с ней потом общались некоторое время.

Профессионализм—это целый комплекс качеств. И если считать важнейшим качеством профессионализма готовность всегда выйти на сцену и без больших или заметных потерь сыграть программу, то Софроницкий профессионалом не был. Он не был готов всегда владеть собой, чтобы сыграть аккуратно каждую программу. А если говорить о его удачных концертах, то ни один профессионал не мог так сыграть, как он. Когда он бывал в настроении, он играл совершенно недостижимо. А бывало, играл неточно, многое терял, забывал, путался. Но мы ходили на все его концерты, мы их караулили! Я до сих пор помню, как он играл этюды Скрябина из опуса 8, а этюд № 4 в си-мажоре я не забуду никогда: он сыграл первую секвенцию, и я привстал, чтобы увидеть, откуда идёт звук, буквально! Потом я слышал у него этот же этюд в грамзаписи—такого эффекта не было, это уже, видимо, связано с залом. Сыграно было просто невероятно. Вот всю жизнь помню два такта! Так, значит, он профессионал?

— *Больше: ещё и художник!*

— Художник, да. Кстати, художники не обязаны и не могут делать всё время блестящие работы. Работы, сделанные хуже, тоже бывают полезными: они корректируют путь.

— *Мне сейчас вспомнился пианист Люка Дебарг, потрясший публику на Конкурсе Чайковского, мы вчера его с Вами обсуждали. Можно ли сказать, что этот молодой человек—профессионал? Да, он терял текст и расходился с оркестром в финале, но во втором туре в зале почти физически ощущалось то, как создается материя музыки.*

— Профессионал он или нет, покажет будущее. А пока что этот молодой человек играл феноменально, вдохновенно и неожиданно «Ночной Гаспар»; было впечатление, что в него вселился какой-то бес. Там же были совершенно необычные фортепианные звучания, при этом исключительная точность и ясность. У него роляль стал шаманским инструментом. Все мы знаем, что такое «Ночной Гаспар»—пьеса очень трудная не только по технике, но и по духу. И с точки зрения фортепианной звучности там очень много сложностей.

— *Да, Дебарга считают главным открытием Конкурса Чайковского. К слову, почему же Вы не любите конкурсы?*

— Что я могу сказать про конкурсы? Ничего нового. Если охарактеризовать их двумя словами, то эти слова—неизбежное зло. И оба слова важны. Конкурсов не избежать: человеку свойственно доказывать своё превосходство. Зло потому, что мы знаем, как работает конкурсная система: всё происходит по неписанным стандартам, под которые надо подстраиваться. Слишком оригинальная манера всегда под ударом, а это значит, что происходит нивелирование индивидуальности, а не её развитие. Упомянем и частую несправедливость решений. Студенты всегда знают, у кого легче получить премию, у кого сложнее, а это тоже нарушение естественного процесса.

Ещё раз повторю, что в конкурсах я не принимал участие: первые три курса консерватории я и не мог участвовать—у меня была сложная перестройка после школы, хотя я школу закончил так, что обо мне писали в «Ленинградской правде». Тем не менее, когда я пришёл к профессору Савшинскому, он начал очень серьёзную перестройку.

— *Перестройку игрового аппарата?*

— Перестройку аппарата, перестройку моего понимания. На третьем курсе я вообще перестал заниматься, потому что у меня ничего не получалось. И только к концу того года (профессор, кстати говоря, меня не теребил: видя, что я в кризисе, он предоставил мне возможность не ходить на уроки, спасибо ему) он мне позвонил и сказал: «Арик, уже скоро экзамен». И вот тогда я что-то выучил, в том числе, «Картинки с выставки» за месяц, и это оказалось очень удачной работой. И с того момента началось моё резкое профессиональное развитие. Большую роль сыграла «Фантазия» Шумана, которую я тогда взялся разучивать.

— *В переложении Бузони?*

— Кстати говоря, Бузони — фигура, которая тоже показывает, что такое конкурсы. Как известно, он принимал участие в Первом конкурсе Рубинштейна в России. Я не помню фамилию русского пианиста, который занял первое место, но Бузони занял второе. Пианист, получивший первую премию, стал лишь фактором бузониевской биографии, больше о нём ничего не известно. А Бузони, я думаю, не нуждается в рекомендациях.

— *А как Вы относитесь к тому, что Ваши студенты едут на конкурс?*

— Я никому не мешаю. У моих студентов много премий разного калибра. Как я к этому отношусь? Во-первых, стараюсь поддержать студента, а если чувствую, что это совершенно бессмысленная затея, стараюсь разуверить. Но в последнее время сами студенты стали разбираться, что конкурсы не приносят ожидаемого результата для дальнейшего развития карьеры. Несколько лет назад мой приятель принёс мне статистическую таблицу первых и вторых премий на самых главных конкурсах мира. Там было очень много имен. И оказалось, 95% этих пианистов не сделали никакой карьеры.

Меня беспокоят ещё и другие вопросы. Смотрите сами, студент приходит на программу Bachelor Degree длительностью четыре года, при этом в программе у него всего 28 педагогических часов по специальному фортепиано в год. Что Вы можете сделать за это время? Можете выучить экзаменационную программу и только. Времени на подготовку конкурсной программы нет. Когда я учился, у нас на пятилетний курс было 480 часов на студента, а здесь 112 часов за 4 года. В двухгодичной программе Masters 56 часов для уроков по специальному фортепиано, а докторантуре студенты вообще первый из двух лет заняты бумагами, так как это считается не концертной программой, а академической.

— *Аркадий Самойлович, а каковы особенности музыкальной образовательной системы в США?*

— Сначала студенты учатся на подготовительном отделении: там может учиться кто угодно, блестящий пианист или едва царапающий по роялю — ученик платит деньги, его учат. В колледж начинается серьёзный отбор. Четыре года балакавриат: студент за это время должен сыграть три программы перед комиссией в конце каждого года и один сольный концерт, это регламентированный минимум. И два года магистратура: после первого года — программа перед комиссией, в конце второго — открытый сольный концерт. Как видите, опыт концертной деятельности, который обязателен, очень маленький. То есть совершеннейший минимум. Далее год Professional Study, затем докторская программа Doctorial Studies, где педагога по фортепиано дают только на два года.

— *Сколько длится докторская программа?*

— До шести лет включительно, причём первые два года студент должен оплачивать это, а потом денежных обязательств нет. За эти два года студент должен сыграть две сольные программы, одну камерную програм-

му и два фортепианных концерта. Это нелегко, тем более что на первый год выпадает публицистическая и научная деятельность. Совершенно не хватает времени, но, тем не менее, как-то справляемся. Найти лазейку здесь для конкурса очень трудно, даже в случае талантливых студентов. Ведь кроме талантов у нас есть ещё способности. Талантливый человек может быть в чём-то очень способен, а в чём-то нет. А вот очень способные, хоть и не очень талантливые, работают и выучивают всё более оперативно.

— *Где проходит граница между талантом и способностями?*

— Талант — это то, что мы не обсуждаем, что мы не понимаем, это то, что Дебарг принёс на крыльях «Ночного Гаспара». Как сейчас принято говорить, влияние некой энергетики. А способности — это способности технические, моторные, способности памяти, способности самообладания.

— *А как Вы относитесь к тому, что многие пианисты сейчас стали играть сольные концерты по нотам?*

— Я был воспитан в другое время. Мой профессор считал, если ты играешь на уроке пьесу по нотам, значит, ты недостаточно занимался. Сольная концертная программа должна быть сыграна на память.

— *Как Вы решаете вопрос сценического волнения у студентов?*

— Это очень сложная проблема. Прежде всего я стараюсь выстроить в сознании студента логическую и эмоциональную цепочку развития произведения. Затем доморощенная психотерапия, основанная на попытке внушения студенту доверять самому себе. В тяжёлых случаях я бессилён.

Я, например, никогда не боялся играть. Волновался, конечно, но в меру. В случае ошибки я хорошо выходил из положения.

— *Вам помогал Ваш композиторский слух?*

— Наверно. Вы знаете, у человека может быть абсолютный слух, но если вдруг он забывает что-то, то и при абсолютном слухе может совершенно выключиться из музыкального процесса, не понимать, где он находится.

— *То есть сам по себе абсолютный слух не прибавляет уверенности?*

— Здесь нужно различать звуковысотный слух и гармонический. Высотный — это, конечно, основа. Однако в творческом процессе играют роль другие виды слуха, которые мы ещё не назвали.

— *Относительный слух, функциональный?*

— Да. У меня, например, так называемый псевдоабсолютный слух, есть такое понятие.

— *То есть Вы слышите высоту звука на рояле.*

— Совершенно верно. Вероятно, это как-то связано с клавиатурой, т.е. с клавишными «географическими» представлениями. Но хороший слух для исполнителя —

не просто умение различать точно высоту звука. Это, в сущности, владение тональностью, её основными гармоническими функциями. Если владеешь тональностью и ошибся — ты найдешь выход гораздо быстрее, чем тот, кто ею не владеет и начинает «тыкаться» куда попало.

— *Аркадий Самойлович, если взять общий срез студентов-исполнителей, какие основные исполнительские задачи даются им сложнее всего?*

— Трудно сделать общий срез.. Как ни верти, это индивидуальная работа, и она упирается в педагогическую интуицию. Студента иногда можно «прочитать», а иногда его надо «угадать». Я думаю, что, как ни странно, самая большая проблема — научить читать нотный текст. Студент почти моментально догадывается, как музыка развивается в эмоциональном плане, начинает сразу играть, пропуская при этом уйму деталей. Нотный текст — это gospel, «Евангелие для пианиста». Поэтому всё, что там есть, должно быть замечено, а это действительно очень трудно. Если мы не понимаем значение чего-то, то мы этого и не замечаем. Значит, надо постоянно учить замечать и понимать значение увиденного. Поэтому работа над правильным чтением музыкального текста ведётся всё время. Могу добавить, что недостаточно увидеть какой-либо знак, нужно видеть его ещё и в сопряжении с другими исполнительскими указаниями.

В музыкальном тексте мы можем и должны открывать всё новые и новые детали, но особенно в мотивном строении мелодической линии. Часто мы ходим теми же путями, которые очевидны каждому, и вдруг происходит открытие: если ты одну ноту «оторвёшь» от мотива и «привяжешь» к предыдущему, получится совсем другая музыка. Там, где это допустимо, разумеется.

Именно мотивному строению музыкальной фразы посвящена основная глава моей кандидатской диссертации «Об артикуляции в произведениях Бетховена». Я опирался непосредственно на книгу Браудо «Артикуляция», сам же он опирался на функциональную теорию Римана и Катуара, профессора-теоретика Московской консерватории. В центре этой теории — греческие названия стихотворных размеров применительно к музыкальным мотивам (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и т.д.). Кстати, сам Бетховен допускал и использовал такие сопоставления.

В своей работе над Бетховеном, а потом и над любым другим композитором я опираюсь на собственное понимание мотивной структуры бетховенской или другой музыки. Вот, например, Первая соната: как определить самый первый восходящий ход мелодии? Из каких мотивов он состоит? Там ямбы. А как начинается реприза — ведь та же мелодия?

— *Это уже хорей!*

— Верно. В мотивном строении музыки можно найти бесконечно много интересного, в том числе в некоторых конфигурациях вальсов Шопена, как мы с Вами вчера выяснили. Например, начало вальса № 13 Des-dur (*садится за рояль и играет*). Давайте посмотрим в ноты. Здесь извилистая мелодическая линия, записанная автором двухголосно; диатоническая интонация верхнего

голоса сопровождается хроматическими ходами во втором. Обычно начало вальса, его первые три ноты играют по авторской записи, как верхний голос: *си-бемоль-ля-бемоль-фа*. Не вступая в спор с Шопеном — мыслимо ли это (!), я все же склонен слышать здесь двухголосие с самого начала. Если *ля-бемоль* чуть-чуть дотянуть и связать с *фа* в нижнем голосе, то мелодия заиграет новыми красками.

— *То есть принципы фразировки у Бетховена можно экстраполировать и на фактуру Шопена?*

— Конечно. Вопрос мотивных строений для меня очень важен, потому что реконструирование интонации, основанное на ритмических соотношениях, даёт невероятный эффект. Ведь вся эта система основана на ритмических факторах — отношении сильных долей к слабым.

— *Применима ли она к русской музыке? Мне казалось, интонации Чайковского, к примеру, всегда песенные, вокализированные.*

— К любой музыке. Почему нет? Всё зависит от того, как вы всё это соединяете на инструменте интонационно. Ну, скажем (*садится за рояль и играет «Октябрь» из «Времени года»*)... Первые два тона — это два ямба, в которых сильные доли залигованы. А вот (*играет начало «Января»*) *ля-диез* в четвёртом такте — это скрытый ритм амфибрахия (залигованная нота здесь является сильной долей мотива), слышать залигованную ноту очень важно. Конечно, я не разлагаю так мелодию для своих студентов. Я делаю это через их слух, но и не избегаю неназойливых объяснений. Для студента это должно стать знанием, а не мимолетным впечатлением. Фразировка — это закон музыки. Мелодические линии состоят из маленьких структур. Вопрос в том, как вы их понимаете и слышите, соединяете или разъединяете. Вспомним первый звук *фа* в «Осенней песне»: ведь вы должны услышать залигованную третью четверть. Вы как бы внутренне повторяете этот тон. На этом построенно бесконечное богатство гармонии баховской музыки. Там миллионы залигованных нот, которые внутренне должны быть услышаны как повтор. Это сразу даёт новую гармоническую вертикаль. Возьмите любую фугу и посмотрите: маленькая шестнадцатая где-то сдвинулась под или над залигованной нотой — и это уже другая гармония. А залигованные ноты многие играют без специального внимания, а если это ещё и технически неудобно, просто игнорируют.

— *Как Вы думаете, без чего пианист не станет пианистом?*

— Без интереса к этому делу, без любви, без таланта. Нужна вера в себя и понимание своих способностей. Сочетание веры и понимания поможет найти то, что является именно твоим в лабиринте возможностей. Но это дано не всем, а избранным. Поэтому я желаю каждому молодому музыканту Быть Избранным. ■

**Беседовала
Светлана ЕЛИНА
Нью-Йорк, декабрь 2015**



ЖЕСТ ДИРИЖЁРА

На нашем симфоническом небосклоне возшла звезда Владимира Юровского. Его позвал оркестр, который в официальном табеле о рангах считается у нас первым, оркестр, в недавнем прошлом утративший соответствие табельного уложения и признания, а в более отдалённом прошлом осиянный лучезарной и жизнотворной волей Светланова. Этот оркестр помнил своё высокое время и жаждал возрождения. Владимир Юровский — наполовину наш, наполовину германский по воспитанию — оказался представителем самого что ни на есть патриотического российского корпуса. Если под патриотизмом понимать действие во благо страны, действие, исполненное предельной самоотдачи. Он почувствовал: в стране постепенно истаивает интерес к симфоническому творчеству. И не только потому, что культура в целом начинает канализироваться на векторе шоу-бизнеса и громко радующих пустопорожних потоков попсы. С помощью какого-то шестого чувства он ощутил сохранённость потенциала ожидания. Все мы ждали больших симфонических свершений, воплощений на уровне воображаемого абсолюта. Их катастрофически не хватало, о них стали уже забывать, редкие концертно-симфонические удачи не закрывали ощутимую брешь в былом ощущении надёжного, континентального присутствия высокой симфонической Музы.

Он пришёл к нам со всем чудесным современным опытом Европы, сохранившей высочайшую статусность «симфонического предержания». А мы уже невольно возвращали в себе чувство зависти. При мыслях о филармоническом опыте Берлина, Мюнхена, Лондона, перечень громких дирижёрских имён, их имён — вызывали вздохи сожаления и сумрачного чувства потерянной надежды. И не то, чтобы в Москве не было талантливых дирижёров. Начал увядать сам нерв симфонической идеи, ибо отсутствовал лидер, который мог родиться только в результате плодотворной случайности слияния Личности и Коллектива, ощутивших себя достойными друг друга и способными преодолеть склоны Парнаса.

С искусством Владимира Юровского я впервые познакомился в Берлине, притом отнюдь не в симфоническом, а в камерном зале Konzerthaus, где давали «Байку...» Стравинского. Юровский вёл этот удивительный концерт-спектакль с такой тонкостью и точностью, которые естественно породили догадку, что для этого музыкант не существует «почти» или «приблизительно», не существует исполнения, но только лишь воплощение как символ присвоения интонации. Это был подлинный блеск ритмических струений, тончайшей

гетерофонии, вокально-инструментальных линий, апофеоз слегка зловещей иронии, резонирующей и времени создания, и времени исполнения. Но полную покорность творческой воле этого удивительного музыканта я ощутил позднее в Москве, когда Юровский стоял уже перед своим оркестром — Государственным академическим симфоническим оркестром России имени Е. Ф. Светланова — и представлял даже не симфоническое, а гиперсимфоническое полотно — Седьмую симфонию Густава Малера. Для меня это был день возрождения «симфонической Москвы». Большой зал Московской консерватории был переполнен так, как это не было даже в светлановские времена. А ведь Седьмая Малера — одна из самых дерзновенных попыток воссоздать образ целого человеческого мироздания. Масштаб симфонии сродни масштабу большого оперного полотна. По завершении первой части — огромной гиперсонатной композиции, сыгранной столь вдохновенно и мощно, казалось, что дальше двигаться невозможно, что ресурс предельного обольщения интонационной событийностью исчерпан, что далее держать достигнутый уровень совершенства невозможно. Но величественный замысел симфонии был продолжен, её ход от части к части завораживал и красотами, и контрастами, и чудесными репризными возвратами в новом освещении воспринимающего сознания, а главное — потайным чувством



того, что «симфоническая интенция» не просто жива в нашей стране, но готова породить партитуры, которые естественно становятся в ряд с классическими и способны засиять отдельным, новым светом, подать звуковой сигнал от имени нашей эпохи.

В программу 20 января (и, как следствие, в другие программы сезона) был приглашён Александр Вустин с небольшой пьесой для оркестра и народного голоса. «Песни Лукерьи» оказались произведением в высшей степени оригинальным. Его блестящее исполнение великолепно проявило своеобразную двуслойность замысла: сугубо тональный мелос сакрального содержания и богатый, многоцветный, ритмически беспокойный сугубо сонорный пласт, который невозможно назвать фоном для мелодических рельефов. Этот

отгаданной драматургической канвы, единством этого космоса звуков и знаков, растущих из единого корня начальных тематических возгласий. Это было подлинное событие не только в московской «симфонической жизни», но и в судьбе самой этой гениальной партитуры. Оркестр звучал, как это принято говорить, на уровне мировых стандартов, хотя ровным счётом ничего стандартного в этот незабываемый вечер не случилось. А дирижёр был необыкновенно сдержан в жесте. Казалось, что всё происходящее совершенно естественно, что величайший звуковой собор воздвигается сам по себе, как будто без борьбы, без преодоления, и вряд ли кто, выходя из зала, осознал, какой титанический труд совершён дирижёром, предварительно проникшим в тонкости каждого такта этой гигантской звуковой конструкции, с каким упорством, ступень за ступенью двигался он к достижению собственного представления о совершенстве звучания малеровского замысла. Но воистину вершина мастерства там, где совершенство кажется естественно-природной нормой.

Таков *наш* Юровский. Говорю наш, ибо чувствую: он проникся ощущением острой востребованности именно нашим пространством. И доказательством тому стал вечер 20 января в Концертном зале им. П. И. Чайковского, когда дирижёр объявил о своём желании внести совершенно новый для нашей практики элемент в систему построения симфонических программ. Это опыт Европы, и он оповестил об этом зал в предваряющем второе отделение слове. Суть его предложения проста, и остаётся лишь удивляться, что никому до него подобное не приходило в голову. Он заявил, что оркестр (именно оркестр!) отныне будет приглашать какого-либо композитора в качестве «маэстро сезона». Ему от имени оркестра будут заказываться сочинения, а их исполнение в смешанных программах станет наглядной иллюстрацией

пласт имеет свою семантическую нагрузку, несёт свои знаки и символы, призванные создать пространство вознесения литургического распева. В программе концерта, посвящённого П. И. Чайковскому, были его Вторая сюита и музыка балета «Поцелуй феи» Стравинского, также тематически связанной с Чайковским. Сочинение Вустина было инкрустацией — своего рода посвящением посвящению. Но именно оно имело бурный непосредственный успех. Идея Юровского получила апробацию на фоне максимально возможной аудитории (КЗЧ был полон).

Союз композиторов России на протяжении последнего десятилетия стучался в двери Министерства культуры, филармоний, оркестров с просьбой обратить внимание на современное симфоническое творчество. Тщетно. Так что же, у нас страна «не радующих ценностей»? Мы живём на полусонном субконтиненте с диагнозом «атрофия любопытства»? Простой и ясный жест Владимира Юровского словно говорит: «Ищите и обрящете».

Может быть, его примеру последуют другие оркестры и дирижёры? Тогда вопрос с поддержкой большого симфонического творчества в нашей стране будет решён. Но вот что ещё думается: не подхватят ли этот пример концертирующие пианисты международного класса? Их устремлённость к новому может быть усилена устремлённостью к неизвестному вообще, потерянному в глубинах XX века. Инкрустация в «классическую» программу какого-либо «открытия», неведомых ранее звучаний — несомненный знак аристократичности действия ума, знак плодотворный, фиксирующий участие артиста в столь желанном уточнении исторической картины нашего искусства. ■

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ



**Анна ВИННИЦКАЯ:
«Я БЫЛА И ОСТАНУСЬ
РУССКОЙ ПИАНИСТКОЙ»**

Имя этой пианистки теперь более известно в Европе, нежели в России. Окончив Ростовскую консерваторию у профессора Сергея Осипенко, она продолжила обучение в Гамбургской Высшей школе музыки у профессора Евгения Королёва. В 2007 стала лауреатом первой премии на одном из самых престижных состязаний — Конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе. Сегодня Анна Винницкая — профессор Гамбургской Musikhochschule, она выступает в лучших залах мира, её записи получают высокие оценки авторитетных изданий. Новый CD Анны (пятый!), посвящённый клавирной музыке Брамса, вышел в марте 2016.

— *От ученицы начальных музыкальных классов в Новороссийске до профессора Высшей школы в Гамбурге и одной из самых востребованных современных пианисток прошло около двадцати лет. Что в эти волшебные годы происходило? — Очень многое. Становление меня как личности, музыканта. У каждого человека этот «пубертатный период» — один из самых важных в жизни.*

— Музыкой заниматься я начала с мамой и с одним педагогом в Новороссийске. А Новороссийское музыкальное училище в то время курировал Сергей Иванович Осипенко, профессор Ростовской консерватории, и меня ему показали. Родителям урок очень понравился, и в каждый его приезд они водили меня к нему. Мне было лет 10, в те годы я не понимала, насколько высокого класса педагог со мной занимается. Мне нравилось, что он позитивно преподавал, не давил, что умеет хорошо общаться с детьми. Я стала ездить на уроки к нему в Ростов. Когда мне было 11 лет, он предложил поступить в его класс в лицей при консерватории, что я, естественно, и сделала. Но поначалу я каждые две недели ездила на поезде в Ростов и обратно, это сильно изматывало, и родители решили переехать. Тем более, что мой брат уже учился в Ростовской консерватории на факультете ударных инструментов. Летом 1996 года мне исполнилось тринадцать лет, с того времени я стала жить в Ростове и учиться в лицее. А потом, в 2000 году, поступила к Сергею Ивановичу в консерваторию. Позже, в 2002 году уехала в Германию, но, естественно, продолжала параллельно учиться у Сергея Ивановича.

— *Девятнадцать лет — возраст, достаточно нежный, когда личность ещё не вполне сложившаяся. Вы уезжаете в Гамбург, попадаете в совершенно другую культурную среду и менталитет, к другому педагогу. Что на Ваше творческое развитие повлияло больше — педагог, культурная среда или менталитет окружающих людей?*

— Конечно, в первую очередь педагоги. Я безумно им благодарна! Сергей Иванович из меня сделал пианистку, Королёв меня в дальнейшем направлял, многое мне дал в смысле музыкального чувства. Я научилась по-настоящему любить музыку. Наша профессия даёт возможность высказать в художественной форме обо всём, что у тебя в голове и на сердце, это потрясающе! Хороший педагог сначала что-то определяет, а потом направляет и не задавливает тебя.

Естественно, что не только наставник играет роль в жизни музыканта, но и окружающая среда, талант, самодисциплина. Это всё должно как-то сходить в одной точке. Мне, теперь уже как учителю, очень интересно наблюдать за студентами. У меня есть студенты, которые много-много занимаются, но чего-то им не хвата-

ет — может, таланта, я уж не знаю. А бывает, наоборот, человек одарён, но не бережёт свой талант, за которым нужно ухаживать, как за растением. Некоторым студентам просто не хватает жизненного опыта, это чувствуется в их несколько «поверхностной» игре.

В моем случае окружающая среда, люди, с которыми я общалась, сыграли очень важную роль. Я прошла через сильную «ломку», когда приехала в Германию, мне было просто ужасно. Я не знала языка, чувствовала другой менталитет жителей, была без родителей, без друзей — совсем одна. Но я «выкарабкалась», и это испытание придало силы. А теперь мне очень нравится культура Германии, то, как живут люди. На каждую Пасху я хожу слушать «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну» или «Рождественскую ораторию» Баха, которые звучат во всех церквях. Меня безумно вдохновляет слушать эту музыку живьём.

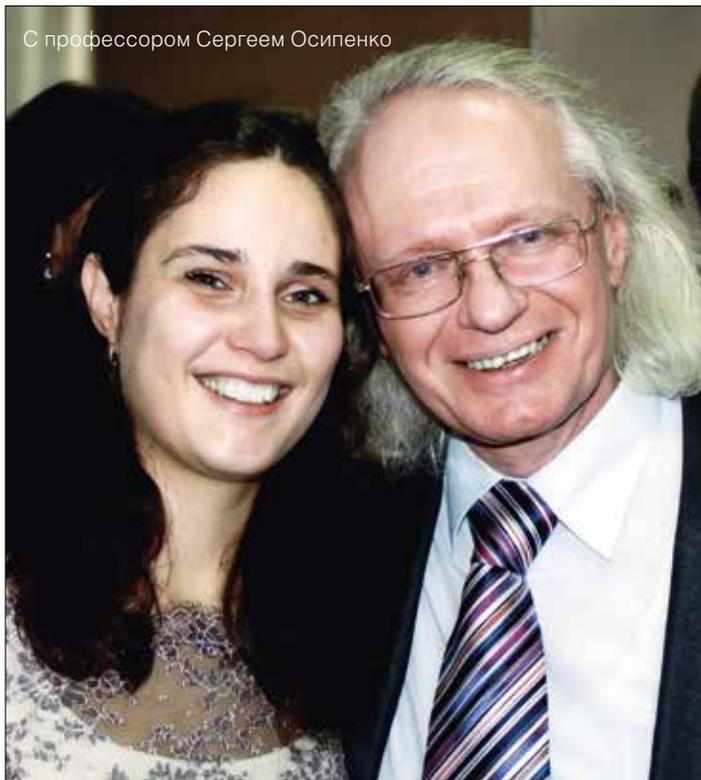
— *В 2007 году Вы взяли один из самых неприступных конкурсных «бастиионов» — Конкурс им. Королевы Елизаветы. Как Вы там оказались, и как происходило это «сражение»?*

— Для меня оно было уже вторым. Впервые я участвовала в этом конкурсе в 2003 году, но не прошла в финал. Второй раз я поехала в 2007 году, и это была идея Сергея Ивановича. Никогда не забуду, как посылала заявку на конкурс в последний вечер, брала у знакомой моего друга любительскую камеру, делала запись, отправив буквально за минуту до истечения «дедлайна» и очень удивилась, что такая любительская запись прошла. Подготовка у меня была не такая уж длительная, но мне повезло, что именно в этом году всё как-то сошлось. Ощущение, что выиграла в лотерею.

— *Насколько изменилась жизнь после конкурса? Я имею в виду людей, общение...*

— Друзья и люди, с которыми я всегда общалась, остались теми же. Естественно, концерты стали значительнее, их число выросло. В моей жизни появились именитые дирижёры, музыканты, с которыми я мечтала сотрудничать. В общем, существенная разница после конкурса. Правда, раньше у меня было агентство, и я играла концерты, но их было немного. А в 2008 году выбрала другое агентство и карьера стала развиваться активнее.

— *Крупные конкурсы можно сравнить с запуском ракеты. Они, как первая ступень, разгонный блок, дают мощный старт. Однако далеко не все лауреаты первых премий выходят впоследствии на «орбиту». Очень многие исчезают со сцены, когда ангажементы заканчиваются. Вы одна из тех, кто на собственную орбиту вышел. Как Вам это удалось?*



С профессором Сергеем Осипенко

— Вы правы, победа на конкурсе даёт шанс, но абсолютно не гарантирует большой карьеры. Она может состояться, а может, и нет. Тут несколько факторов играют значительную роль. Самое важное—это остаться верным самому себе, иначе «прогоришь». Некоторые фирмы, например, «Sony», «крутят» молодых исполнителей, пока не выжмут до конца, а потом берут новых. И если ты на это соглашаешься, то тебе обеспечена карьера на два-три года—и всё. Потом тебя забудут и возьмут следующего—молодого, красивого, успешного. Я на это не пошла. В первый год я играла очень много концертов, потом ограничила их количество до 55–60 в год, сказала своему агентству, что играть больше я просто не могу. Было время, когда я выходила на сцену и понимала, что мне нечего сказать публике, потому что я выжата и сыта по горло поездками и музыкой.

Лучше ограничить количество концертов, но остаться верным искусству, не «отхалтуриться», а выложить полностью на сцене. Мне кажется, у меня это получилось. Конечно, я понимаю, что если бы я соглашалась на все концерты и какие-то раскрутки, которые мне в первое время предлагали, меня бы это, наверное, сильнее продвинуло в карьере. Но это могло плохо закончиться, потому что я потеряла бы себя.

— *И, тем не менее, Вы с гастролями объездили практически весь мир. Интересно, публика, скажем, в Бразилии или на Тайване чем-то отличается? В ре-акциях, в предпочтениях, может быть?*

— Мне очень импонирует немецкая публика. В Германии люди очень часто ходят на концерты, действительно интересуются культурой, не ждут какого-то эффекта. Их очень трогает музыка Баха, Брамса, а не только какие-то эффектные сочинения. В Японии очень тихо слушают. Ощущение, что играешь в пустом зале—такая там тиши-

на. Русская публика тоже очень благодарная. Но в России, к сожалению, я не так часто играю, здесь другой рынок, другие пианисты—как и в Америке. В каждой точке земного шара свои музыканты, которых любят и приглашают.

— *В Европе Вас воспринимают, как немецкую пианистку или как русскую?*

— Конечно, только, как русскую. У меня немецкий паспорт, но какая же я немка? Естественно, я была и останусь русской.

— *Что ждёт европейская публика от русской пианистки? Или национальность не имеет значения?*

— Она ждёт того же, что и от любого музыканта: чтобы он затронул её душевные струны, заставил задуматься о чём-то высоком. Если человек после концерта подумал лишь о том, как быстро и здорово она играет, и ничего в душе не вынес—это нехорошо. Для меня важно не просто показать своё искусство, а заставить слушателя—пусть хотя бы ненадолго—заглянуть внутрь себя, подумать о своей жизни.

— *То есть, на Западе нет предубеждения, что российская пианистка должна играть в первую очередь, например, Рахманинова?*

— Абсолютно нет. Тем более, что я пошла по другому пути, и, наоборот, одно время специально не играла русскую музыку, чтобы меня, образно выражаясь, не положили в коробочку с названием «русская пианистка и русская музыка». Понятно, что мне легче играть русскую музыку, но это не значит, что я Баха люблю меньше—наоборот, больше. Однако сейчас играю довольно много русских композиторов—сонаты Прокофьева, Скрябина, концерты Шостаковича, которые я записала на диск.

— *Кстати, в Вашей записи финала Седьмой сонаты Прокофьева на редкость быстрый темп. Это результат некой концепции цикла?*

— Честно говоря, я её слушала в последний раз лет 5–6 назад, когда записывала и сейчас не помню, какой там темп. Не люблю слушать свои записи, они меня расстраивают—кажется, что могла бы сыграть и лучше. Я не знаю, как играют другие, вообще стараюсь записи не слушать. Я устаю, мне музыки хватает от своих студентов и немногочисленных занятий дома.

— *Посещаете ли Вы концерты фортепианной музыки?*

— Скорее, не фортепианной. В последнее время из-за детей с трудом удаётся куда-то вырваться. Но если получается, то с удовольствием хожу на хоровые концерты, оратории, кантаты. На оперы не очень люблю ходить, для меня в них всё слишком театрально и много слов.

— *Как часто Вы обновляете свой репертуар? Что или, может быть, кто влияет на выбор нового сочинения?*

— В основном, я влияю на это. Я понимаю, что если возьму какую-то современную музыку, то не все организаторы согласятся поставить это произведение в программу. Приходится «балансировать».

— *То есть, быть в русле потребностей слушателей?*

— В сущности, да. Однако я пытаюсь обновлять репертуар, выучивать по отделению в полгода и иногда «мешать» с программой из позапрошлого сезона. Я понимаю, что если буду играть постоянно старое, то не вынесу этого. Когда произведение «заезживается», ты его перестаёшь правильно чувствовать. Это как есть шоколад каждый день — пропадает ощущение степени вкуса. Часто дирижёры заказывают выучить что-то. Например, я часто играю с дирижером Марекком Яновским, он мне заказал Рапсодию на тему Паганини, которой я не собиралась заниматься. В следующем сезоне в берлинской филармонии мы будем играть с ним три концерта Бартока в один вечер. Этого, кажется, никто не делал. Видимо, мне придётся как следует «прокачаться» в тренажёрном зале, чтобы это осуществить (*смеётся*).

— *Исполняете ли Вы музыку современных, ныне живущих композиторов?*

— Нет. Мне кажется, я всегда успею её выучить. В первую очередь стараюсь брать за музыку, которая меня развивает — например, Шуберта, Моцарта, Баха. Может, я сейчас что-то не то скажу, и на меня обидятся композиторы, но современная музыка, мне кажется, не даёт так много, как может дать музыка Баха, Моцарта, Шуберта. Однако недавно мы с Ваней Рудиным были в Дрездене, записывали концерты Шостаковича с оркестром под управлением Гидона Кремера. Я ходила на его концерт, он здорово исполнял музыку Раскатова, Десятникова, Губайдулиной, очень интересно было послушать. Мне кажется, придёт время, и я обязательно буду играть современную музыку.

— *Несмотря на Вашу женственную, хрупкую внешность, многие критики сравнивают Вас с львицей за роялем. Возможно, это происходит от контраста между Вашей внешностью и ярким темпераментом. Как Вы считаете, гендерный фактор как-то влияет на успех у слушателей?*

— Вообще, критиков нужно поменьше слушать. Я иногда не понимаю, как вообще можно такое писать. Конечно, каждый имеет право на собственное мнение, но я часто задаюсь вопросом: «Господи, неужели мой вкус настолько отличается?» К сожалению, так случилось, что на сегодняшний день внешность влияет на успех и у публики, и у организаторов. Вопрос только в том, соглашаешься ты с этим или нет. Я с самого начала своей карьеры расставила приоритеты и меньше всего думала о платьях. Самое важное для меня — сказать что-то своей музыкой.

— *Большинство пианисток противопоставляют личную жизнь, семейное счастье и карьеру гастролирующей артистки. Вы в этом смысле — исключение из правил. Насколько я знаю, Ваши двое детей появились практически без ущерба гастрольному графику. Как Вам это удалось?*

— Да, я помню, как играла за пять дней до родов. Первый концерт Чайковского с Владимиром Федосеевым. А за две недели до рождения второго ребёнка я играла с Марекком Яновским «Рапсодию на тему Паганини» Рахма-

нинова. Скажу больше, в роддом меня повезли прямо из Hochschule. Я отзанималась со студенткой и пошла рожать. Да, это непросто, но я понимаю, что если сделаю паузу, то мне будет очень трудно заново начинать. Изменятся мануальные ощущения, навыки, руки потеряют форму. Поэтому для меня было очень важно не прерывать концертную практику. Через месяц я уже снова играла. В декрет я не уходила, сразу начинала работать. Быть только мамой для меня очень трудно. Не представляю, что бы я делала без своих родителей, которые мне очень помогают, поддерживают, часто вместе с детьми ездят со мной.

— *Несколько лет назад Вы начали преподавать в Высшей школе музыки в Гамбурге, причём сразу в должности профессора. Для нашей страны это нереальная ситуация. Расскажите об этом подробнее.*

— Один из профессоров ушёл на пенсию, и был объявлен конкурс на его должность. Вместе со мной ещё 9 человек подали заявки. Каждый должен был сыграть сольный концерт, затем в открытой форме преподавать двум студентам, а после этого пройти коллоквиум.

В Германии если ты преподаёшь в высшем учебном заведении, как Hochschule, то сразу становишься профессором, потому что простые учителя там не могут преподавать. Никаких диссертаций я не писала.

— *Вы стали профессором почти без педагогического опыта и сразу получили целый класс в серьёзном ВУЗе. Пришлось ли Вам отказываться от гастролей или удалось их совмещать с преподаванием?*

— Я совмещала. Иногда случалось, что не было возможности заниматься со студентами вовремя, и я потом отдавала им часы. Было очень сложно, потому что я делала много ошибок, как педагог. Однако за пять лет педагогической практики я многое переработала в своем методе преподавания.

Сначала я пыталась действовать авторитарно, в стиле русской школы с её строгостью и дисциплиной. Но потом я поняла, что к каждому нужно подходить по-своему. На некоторых нельзя давить — они не выдерживают, их нужно постоянно подхваливать, а с некоторыми вести себя строже. Только тогда, когда найдёшь ключ к человеку, становится возможным на него воздействовать, и тогда он в хорошем смысле попадет под твоё влияние. А если ты не нашёл к нему подхода, и он не открывается тебе, то очень трудно стать для него авторитетом.

— *Помогает ли педагогика Вам в Вашей исполнительской практике?*

— Да, я начала слышать себя как бы со стороны. Также я осознала, что есть масса возможных вариантов интерпретаций, главное — быть искренним в том, что делаешь. Ничего не должно быть «наносного».

— *Есть мнение, что нельзя совмещать активную концертную деятельность и педагогическую. Что неизбежно одно вредит другому. Как Вы решаете эту проблему?*

— Это неправда. Конечно, у меня стало намного меньше времени для занятий, но мне удалось совмещать преподавание с педагогикой.



— *Есть какая-то принципиальная разница между стилем преподавания в Европе и в России?*

— Честно говоря, я не знаю, как преподают в России. Моего педагога — Сергея Ивановича — нельзя сравнивать с каким-то общероссийским «стандартом». Он действительно педагог от Бога. А у других я не училась, мне трудно сказать, какое сейчас в России образование.

В Германии со студентом принято держать дистанцию. И совершенно другое отношение студента к профессору. В России перед педагогом испытывают пиетет, его, можно сказать, боготворят, как Учителя с большой буквы. А в Германии это всего лишь человек, который тебе что-то советует. В моём классе русские и немецкие студенты по-разному относятся ко мне. Конечно, они все меня уважают, но всё равно эту разницу я чувствую.

— *Если бы Вам предложили смоделировать некую универсальную систему музыкального образования, что бы Вы взяли из европейской модели, а что из российской?*

— Минус европейской системы в том, что дети там учатся в музыкальной школе просто для удовольствия. Минус русской системы — что дети в музыкальных школах учатся не для удовольствия. Родители с детства заставляют много заниматься, система музыкального образования ориентирована на воспитание профессионала, нужно быть только первым. Это касается поголовно всех — и талантливых и бесталаных. Потом люди малоодарённые поступают в консерваторию и остаются не у дел. Иногда и талантливые прозябают, потому что у нас профессия такая.

На мой взгляд, нужно смешать эти две системы. Но это, конечно, утопия. Идеальной была бы та модель, в которой талантливые педагоги находили бы талантливых детей и воспитывали их как профессионалов — так случилось у меня с Сергеем Ивановичем. Но не всех поголовно.

В Германии ситуация обратная — много талантливых студентов «без рук», потому что они только в 12 или в 14 лет поняли, что хотят профессионально заниматься музыкой. А в 21 год без технической базы очень сложно что-то сделать. ■

**Беседовал
Павел ЛЕВАДНЫЙ**



АПОЛОГИЯ ДОБРОТЫ

Композитор из Страны Добрых Людей

О Франце-Йозефе Гайдне принято говорить исключительно в музыкальном ключе. Первый из «венских классиков», основоположник сонатной формы... Ошибка! Рассуждения о музыканте нужно начинать с его духовного облика. Добродушный, доброжелательный, добронравный. Добрый отец, дедушка всего человечества. Современники, в том числе Моцарт и Бетховен, звали Гайдна папой. Моцарт говорил: «У меня два отца. Первый — Леопольд — очень добр. Но второй — папа Гайдн — ещё добрее! Мой музыкальный и духовный отец, которому я всем обязан».



Наброски оратории «Сотворение мира»

Божественная доброта отличает Гайдна от всех прочих. Такой неземной доброты, какой полна его музыка, не найдете ни у Моцарта, ни у Бетховена, ни у Чайковского, не говоря уже о чувственных романтиках, драматичном Мусоргском или композиторах более мелкого масштаба. Гайдн послан нам свыше как вестник, музыкальный апостол, евангелист из царства Превосходящего Добра. Его творения стоят над всей мировой культурой. Небесный Китеж-град доброты!..

Современный человек спросит: «Что особенного в добре? Доброта есть повсюду. Мало ли на земле добрых людей?..». Не о человеческой доброте речь! В веке сем добро ограничено, искажено, смешано со злом, перелеплено, как и сам человек... Музыкальное евангелие Гайдна — о доброте, которой нет на земле; о добре оригинальном, безущербном, запредельном, божественном, которое в самой незначительной гайдновской вещи проявляется гениально!

Существуют миры, доброту которых мы не можем воспринять — разорвется сердце. Ключ к пониманию Гайдна: композитор Буэндиоси¹, Страны Добрых Людей, в которой нет зла.

Хроники зафиксировали редчайший случай: во время исполнения 96-й симфонии публика не выдерживала — овации следовали уже после второй части! Прерывать исполнение аплодисментами считалось дурным тоном. Но слушатели были настолько потрясены, что срывались на «браво» и «бис», требовали повторить вторую часть... И оркестр играл повторно.

Таково *благовзвучие Миннэ*², которая звучит во всех голосах вселенной, затрагивает все нити Промысла. Мирровая гармония доброты озвучивает всё творение... Но чтобы услышать эти пасторальные гармонии, необходим добрый пастырь от Доброго Отца.

Человек должен прислушаться к природе, говорит Гайдн. Творение звучит на своей ноте! Животные, деревья, рыбки, насекомые слышат одну и ту же вибрацию, по-разному преломляющуюся. Когда человек улавливает её — осознаёт свою сочетанность с творением в великом многомиллиардном гимне и становится счастливым.

Гениальный слух Гайдна, Моцарта, Бетховена слышит сферы Универсума. Школьные учебники внушают, что симфония — «крупная форма для оркестра»... Нет! «Симфония» — *таинственное созвучие*, великая форма для *всечеловеческого хора!*

В этом смысле Гайдн величайший симфонист. Высшее творчество настоящего гения — переводить на человеческий язык вибрации мироздания, воспевающего Всевышнего, благодаря небеса за сообщенный дар! И цель исполнителя — передать дивную гармонию всего творения, чтобы к вашему инструменту подключились обертонами люди, животные, птицы, ангелы, небеса... вся совокупность видимых и невидимых миров.

Певцу Боннэ (вышней доброты) не к лицу листовская манера складной и быстрой игры. Современные виртуозы не благодарят никого и ничего. Работают на аудиторию, достигают небывалых исполнительских высот, почитаемы поклонниками... Однако стоит только выбраться из профессионального технического болота — о ужас! — ни одна нота не говорит. Мертвость, формализм.

Садясь за инструмент, потщитесь не имитировать клавесин времён Гайдна, а войти в сферу такой же доброты, чтобы пережить потрясение, равное гайдновскому. Вдохновитесь, проникнитесь идеей, что существует добрый Отец Небесный — добрей невозможно! Прочувствуйте, что помимо кощеева яйца сего трёхмерного мира существует *реальность добра!*

Тогда только музыка начинает открываться — всегда впервые; течёт, как сладчайший поток!

Каждое музыкальное произведение для Гайдна — объяснение в любви. Подписывал партитуры глубоким посвящением: «Тебе преподношу, мой добрый Бог!». По-немецки: *Mein guter Gott*. Слова *Gott* и *Gut* (Бог и Добро) в германских языках изначально однокоренные. Бог отождествляется с добротой! То же по-английски: *God* и *good*. О том же говорит и славянская азбука: «Аз Бога Ведаю, *Глаголя: Добро Есть Жизнь*»...

Музыка Гайдна преосеняет — поскольку её автор преосенен! Он ходит под небом доброго Божества. Но как выразить подобную доброту? Извольте играть не в ключах современного человечества, не «в стиле» или «в манере»... *Играйте в ключе другой цивилизации.*

Некогда существовала — и существует поныне! — целая непорочная вселенная тысяч миров, где нет зла, тьмы, греха и наказания за грех, нет болезней и смерти... ничего того, чего страшится человек. *Такою Страну Добрых Людей извольте изобразить!*

Человеку важно знать, что зло существует только в нашем несовершенном мире. Мы окружены ойкуменой созвездий и галактик, не знающих зла. Людей ожидают добрые уделы!

...Вчитываюсь в жизнь Гайдна, и текут слезы. Вся его музыка — о доброй цивилизации, добрых людях и доб-

¹ От исп. el Buen Dios — добрый Бог.

² Миннэ — имя небесной любви у средневековых миннезингеров (ср.-в.-нем. minnesinger — певец любви). Госпожой Миннэ, в частности, именуется божественную любовь В. фон Эшенбах в романе «Парцифаль».

Памятник Гайдну в Вене



ром Боге. Совершенно не понята, не оценена по достоинству. Вне мировой культуры.

Тайну Гайдна не понял ни один музыкант, ни один музыковед! Копались в его биографии (искажённой и перевернутой), писали трактаты... И никто из маститых исследователей ни слова не сказал о главном: му-

зыка Гайдна лишена малейшего злого начала!

Гайдн свидетельствует: Я пробуждаюсь в 5 утра, четверть часа делаю гимнастику... и встаю на молитву к Матери Божией. Я прошу о даровании радости. Так велит мой личный и музыкальный опыт. В этом мире так мало радостных и довольных людей, везде их преследуют горе и заботы; быть может, твой труд послужит подчас источником, из которого полный забот и обремененный делами человек будет черпать минутами свое спокойствие и отдых...³ Даже мой друг и покровитель князь Эстергази, богатейший вельможа Австрии, не раз жаловался мне, как много забот и тягот гнетут его. Я задавался вопросом: как сделать людей счастливыми, если ни деньги, ни комфорт, ни слава не способствуют тому, напротив—приносят еще больше несчастий? Зачем существует музыка? И понял: **музыка несёт радость тем, кто не знает радости!**

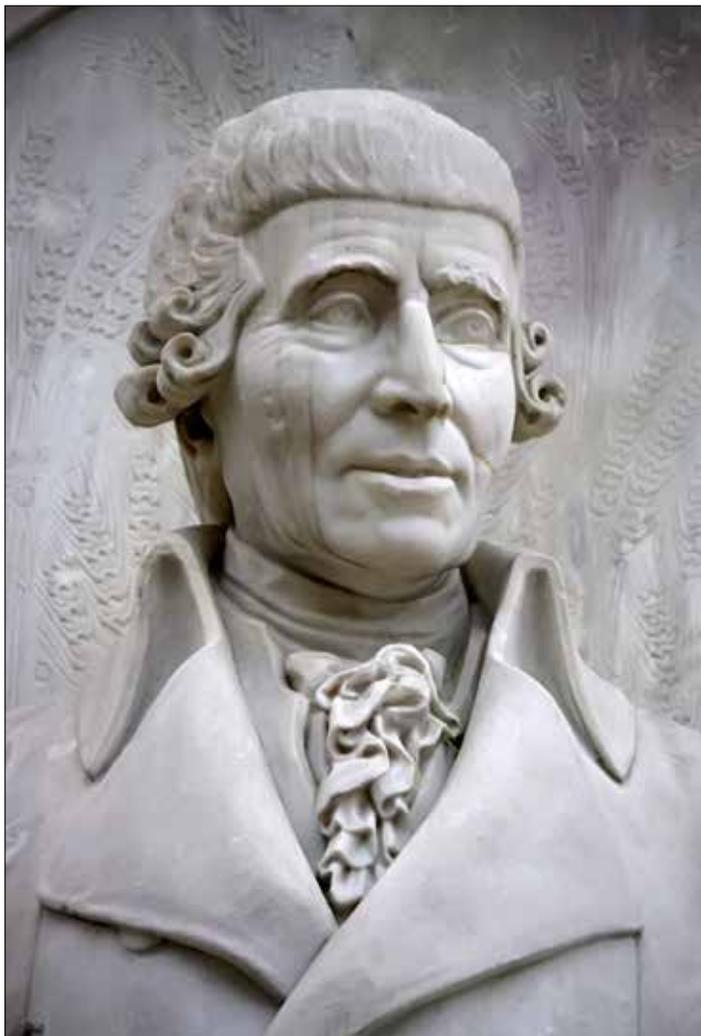
Для Гайдна Царица Небесная—ключница к небесному Дворцу Радости. Обрести подобную радость на земле может только тот, кто преодолел в себе зло, страх смерти, пороки, комплексы и неврозы, фатальные программы... Родился свыше, стал Ее сыном, подобно Иоанну у Голгофского Креста. Гайдн молится не только о том, чтобы Мать Всечеловеческая дала ему радость, но и чтобы послала музыку, которая могла бы осчастливить людей вестью о реальности светлых миров, в которых никому нет причин горевать, нет предательства, пошлости, обывательства...

Послушайте 43-ю сонату—песнь Царице Небесной! Музыка полна архетипической превечной радости, утраченной евроцивилизацией. Ни малейшей рассудочности, конформизма, подделки! Ничего от мира сего. Музыка небес, в которой нуждается душа, чтобы исцелиться от всех болезней.

Человек тогда только полноценно живет, когда пронизан добрыми вибрациями. Роковые, джазовые, додекафонические вибрации разрушают, гайдновские—исцеляют. Поверьте: в музыкотерапии Гайдн будет помогать еще больше, чем Моцарт.

Гайдн и Моцарт—два рыцаря на одном коне. Гайдн, как и Моцарт, в предыдущей жизни приходил на землю в образе менестреля. Был подвергнут пытке и смертной

³ Слова из переписки Й.Гайдна (цит. по книге «Творческие портреты композиторов». — М.: Музыка. 1990).



казни... и вновь сошел в мир уже как просветленный — из превышеннебесных сфер, которые открывались ему и в которых он творил.

Гайдн, Моцарт и Бетховен — три апостола миннезанга, продолжатели традиции добрых музыкантов-странников⁴. Но по сравнению с Бетховеном Гайдн светлее. Не допускает трагизма, чем близок Моцарту. Оба — миннезингеры света.

Моцарта иногда спрашивали: «Почему ты, гордый венец, пренебрежительно отзывающийся обо всех современниках, ни во что не ставящий великих итальянцев, — почему ты ни слова критического не говоришь о Гайдне?». Моцарт отвечал: «Помилуйте! Сказать дурное о Гайдне — то же, что ругать собственную музыку!»

Историки в один голос говорят об отношениях Моцарта и Гайдна как эталоне дружбы. Но тайна Гайдна и Моцарта — в духовном побратимстве. *Двое были одно*. Ни малейших разногласий. Невероятное сочетание! Гениальный тамплиерский дуэт, два рыцаря на одном коне — вершина богочеловеческого искусства!

Когда молодой Бетховен показал Моцарту свои первые опыты, Моцарт был недоволен: слишком много трагизма. Провидя гениальность гостя, говорил, что Бетховен может направить музыку не в ту сторону. Трагизм приведет к декадансу — романтизму, чувственности, сентиментальности.

⁴ Миннезингеры — не слепые бродячие музыканты с лютнями в руках, но особо посвященные Пречистой Деве Минне. С помощью музыки очищали души и несли блаженства, мир, радость, вечную жизнь. Их инструменты и голоса отражали небесные миры.

С погружением в глубину страдания, полагал Моцарт, утрачивается страстное начало — сфера торжества над злом. Уходит божественная составляющая, которую музыка призвана пробуждать в человеке!

Нельзя сказать, что венские гении недооценивают страдание. Их опыт говорит о другом: *драматизм ущемляет тайну креста*. Элементы драмы, напряженные, экстагические, пронзительные моменты в музыке — лишь средство для передачи силы света!

Трагизм отражает власть фатума над неочищенной натурой. Явление человеческое, ущемленное, с элементом безысходности, торжества тьмы над светом (хотя бы временного)... Но как бы ни было тяжело — человек должен побеждать мрак.

Будда учил о победе над страданием, предлагая уход в нирвану. Христос учит побеждать страдание величайшей любовью.

Любовь не прекращает скорбь, но переводит ее в страстный порядок, вводя человека в блаженство Божества, что гениально демонстрирует Гайдн во 2-й части 102-й симфонии — своего рода реквиема по безвременно ушедшему Моцарту.

Смерть Моцарта юродива, как смерть Христа. Похороны в анонимной могиле, предательство ближних... Со смертью Моцарта Гайдн пережил собственную смерть и воскресение. Две недели не мог поверить в произошедшее. «Моцарт — иллюминат, достигший ступени бессмертия. Он не может умереть!..».

Обычно творческий процесс понимают индивидуалистично, как личный дар. Нет! Теогамический диалог Моцарта и Гайдна тому подтверждение. *Творчество — воспроизведение того, что не успели сказать великие души, преждевременно ушедшие из мира*.

Гайдн, как величайший музыкальный мыслитель, в целом ряде своих творений (например, в 98-й симфонии или в оратории «Семь голгофских возгласов Спасителя») являет *универсум креста*: перевод страдания в блаженство силой вышней любви, открытой гению.

Земная любовь не может перевести страдание в блаженство. Напротив, заставляет безутешно страдать, когда уходят любимые ближние... Только любовь вышняя — Минне — побеждает смерть и скорбь.

Посвящение в крест — не христианская прерогатива, не достояние только одного Христа. Страстной опыт проходит каждый человек. И Гайдн включает в свои опусы минорные элементы... на несколько тактов, не более. *Музыка не может быть трагической* — таков менталитет добрых людей. Вслед за вратами запредельной скорби сразу же открываются врата запредельных блаженств!

Музыка Гайдна позволяет вложить в простой нотный текст сложнейшую духовность, которая для словесного выражения может потребовать тысячи томов.

Духовность первична! В лучших консерваториях мира преподают философию музыки, что само по себе достойно аплодисментов. Но следующая ступень — предмет под названием «Музыка и духовность»!

Духовность Универсума вне религии. Упаси боже отождествлять их! Гайдн тем и гениален, что внерелигиозен! Историки морочат голову, будто сочинял мессы на заказ Рима... Ничего подобного. Мыслил не догматиче-



Молоточковое фортепиано в Доме-музее Гайдна в Айзенштадте. Фото Вольфгана Зимлингера

скими штампами, а категориями вселенскими. К оратории «Семь возгласов Спасителя» сам написал текст — причем гайдновское видение Голгофы совершенно отлично от ортодоксального. Например, в седьмой части оратории Гайдн утверждает, что Христос, произнося слова «В руки Твои предаю дух Мой», уже не страдал на кресте, но блаженствовал!

Церковники считали подобное видение ересью. Такова одна из причин гонений на композитора и попыток стирания его духовного наследия.

Гайдн при исключительной доброте отличался революционными взглядами на музыкальное искусство. Резко критиковал школьные принципы композиции. Говорил, что музыка предназначена пробуждать божественное сверхсознание, служить проявлением истинной духовности, учить об одном — о добром и любящем Боге. Для фарисеев религиозных и музыкальных подобное — удавка. Князь мира сего задыхается от злобы и мстит.

...Гайдн захватил меня настолько, что больше никого не могу играть. Высочайшее откровение! Не думал прежде, что такое возможно. Музыка вне времени, вне поправок, вне школ!

Подобной доброты и чистоты нет ни у кого. Моцарт — любовь. Бетховен — премудрость, София. А Гайдн для меня и то, и другое... но прежде всего дивная добрая чистота.

Гайдн — самый трудный для понимания композитор. Если концепция ускользает, его музыки как будто нет.

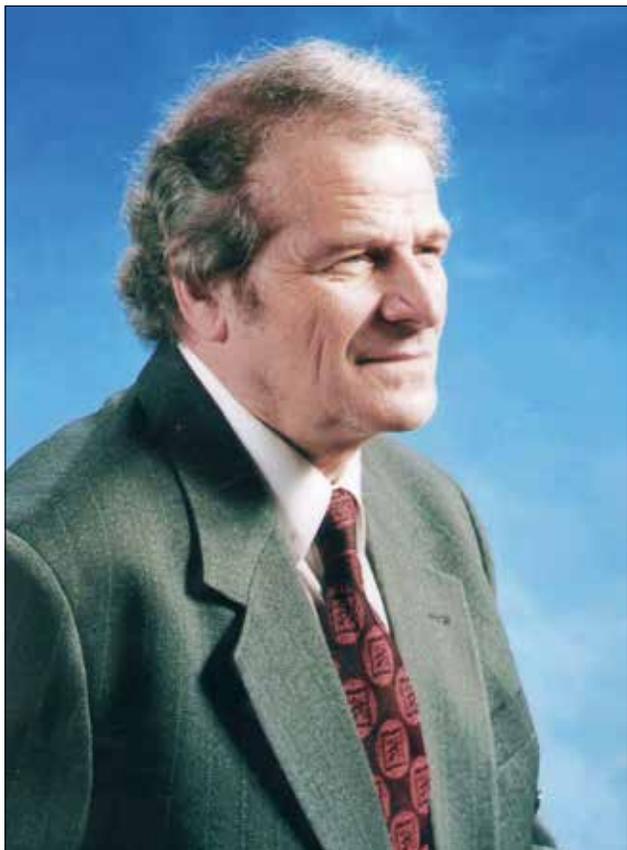
Требуется мастерство, чтобы вчитаться в тайнопись гениального откровения.

Музыку Гайдна можно играть только в аспекте подчеркнутой доброты! Такова его 33-я соната. Какое море утешения!

Ни в чем ином не нуждаются люди. Мир полон страхов, жестокости, издевательств, несправедливости... Зачем человек приходит в храм? Не голову подставить под исповедальный топор, а утешиться! И музыка Гайдна, полная святого духа, бесконечно утешительна. Гениальным образом одновременно страстная и добрая.

Всем болящим, одиноким, скорбящим Гайдн несет утешение победы над смертью, страданием, злом, несправедливостью. Но музыкант должен вести духовную жизнь, чтобы аутентично сыграть подобную музыку. К Гайдну нужно подходить как к посвящённому, чтобы прочесть его вселенский, надмирный и межгалактический концептуал. ■

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



ШКОЛА БЕНДИЦКОГО

В феврале 2016 исполнилось 75 лет со дня рождения замечательного пианиста и педагога, профессора Ростовской консерватории Игоря Бендицкого (1941–2011). Бескорыстное и преданное служение профессии, энтузиазм и неиссякаемая творческая энергия, феноменальная музыкальная образованность, высочайший профессионализм и всепоглощающая любовь к музыке — всё это стало залогом бессмертия его мастерства и высокой Школы.

Игорь Семенович Бендицкий родился в Свердловске в семье замечательных музыкантов — Берты Соломоновны Маранц и Семёна Соломоновича Бендицкого. Ученики Г.Г. Нейгауза, они в 1934 году были приглашены преподавать в только что открывшуюся Уральскую консерваторию. Детство Игоря Семеновича прошло в окружении музыки в самых разнообразных её проявлениях: квартира Бендицкого–Маранц была центром притяжения для самых выдающихся музыкантов и артистов. Во время войны у них жил Г.Г. Нейгауз, высланный из Москвы, соседом по подъезду был Э. Гилельс, находя-

щийся в эвакуации и готовивший концертные программы для выступлений на фронте, приезжали Ойсграх, Зак, Кнушевицкий.

В 1946 году родители развелись, и Семён Соломонович уехал в Саратов. Игорь остался с мамой, но общение с отцом не прерывалась до конца жизни Семёна Соломоновича.

Атмосфера семьи, дома, окружения предопределила будущее маленького Игоря. Его отдали в Свердловскую 10-летку по классу... скрипки. Видимо, Берта Соломоновна решила, что в семье достаточно пианистов (старший брат Александр уже занимался на фортепиано). Мальчик, который

с ранних лет видел вблизи руки лучших пианистов и слышал звук, который они извлекали из инструмента, должен был учиться играть на скрипке! Дело шло туго. В ребёнке росло скрытое нежелание заниматься, усугублялось всё ежегодными переводами в класс нового педагога: Берта Соломоновна не оставляла надежд найти преподавателя, который сделал бы из Игоря скрипача. Но ничего не получалось: тяга мальчика к роялю была непреодолима! Обладая абсолютным слухом, он подбирал на фортепиано всё, что слышал, включая оперные и симфонические произведения. Об опере, точнее, о музыкальном театре нужно сказать особо: любовь к нему он пронёс через годы (к счастью, во всех городах проживания — Свердловске, Саратове, Горьком — были хорошие оперные театры с традициями). Обладая потрясающей памятью, он мог сыграть отрывок из любого любимого им спектакля, пригласить учеников на прослушивание опер к себе домой. За время учёбы (1974–79) мне не раз приходилось слышать цитаты из «Пиковой дамы», «Чародейки», «Кармен», «Отелло», «Тристана и Изольды». И всё это — к слову, по теме, наизусть! Собственное образное мышление, зародившееся в детские годы, он прививал нам, ученикам, будил наше воображение.

Но вернёмся к нелюбимой скрипке. На неё ушло 5 лет, но качественных изменений не наблюдалось. Рояль победил, а Берте Соломоновне пришлось смириться. Мальчика стали учить играть на фортепиано. По собственным словам И.С., руки ему никто не «ставил». Помогла, видимо, природная наблюдательность, тем более, что «предметы» наблюдения были выдающиеся! Единственный раз — через много лет, в консерватории, в классе Хаймовского — при исполнении финала b-moll'ной сонаты Шопена И.С. услышал пожелание «ниже держать кисть». Это закрепило в его собственной пианистической природе навсегда. Этому он учил и нас: добиваться физического ощущения близости к клавиатуре при внешней скупости движений.

Однако «отношения с роялем» в начале обучения складывались не



гладко. Как это часто бывает «у семи нянек», а в данном случае — у родителей-профессоров, каждый из которых всю жизнь доказывал своё первенство, Игорь попал в класс далеко не лучшего педагога. Приезды отца на каникулы подливали масла в огонь: Семён Соломонович считал, что Игоря не тому и не так учат. В итоге в 1954 г. он забрал младшего сына к себе в Саратов. А Б. С. Маранц в том же году со старшим сыном переехала в Горький.

Семён Соломонович решил заниматься с сыном сам. Правда, он был глубоко убеждён в том, что техника может быть только природной, а не приобретённой, в ином случае — ты не пианист! Подобный подход, конечно, не мог помочь 13-летнему Игорю. Безусловно, идеальный вариант начала «строительства» пианистического аппарата — это раннее детство, но и в 13 лет, учитывая уровень одарённости мальчика, было не поздно заняться его техническим оснащением. Задача эта требовала скрупулёзной, кропотливой работы, частых уроков и времени, которого у Семёна Соломоновича не было. Встал вопрос об ассистенте-помощнике в работе с сыном, и тут — опять неудача: Игорю не повезло с кандидатурой, выбранной отцом. Сама жизнь проверяла его «на прочность», он по кирпичику строил себя сам, а Семён Соломонович за-

нимался высоким искусством — содержанием произведения, его концепцией и «постановкой». В целом же период жизни в Саратове был одним из самых счастливых. Новая семья отца приняла его тепло и радушно, он чувствовал себя родным и любимым. К саратовскому периоду относятся и два знаменательных события: Игорь Семенович впервые выступил с оркестром (Второй концерт Чайковского) и сделал это настолько ярко, что заслужил похвалу Л. Оборина, приехавшего в город на гастроли и, конечно, побывавшего в гостях у Бендицких. Вторым событием было начало педагогической деятельности: первым учеником И.С., порученным ему отцом, стал Анатолий Скрипай — ныне профессор Саратовской консерватории.

В 1959 г. И.С. закончил обучение в Саратове и по настоянию отца поехал поступать в Московскую консерваторию. «Московские приключения» стали следующим этапом его становления и закалки. Конкурс в консерваторию был огромный, соперники — более чем серьёзные. Однако И.С. получил «отлично» по специальности, «пятёрки» последовали и дальше: сольфеджио, гармония, даже сочинение. И вот настал последний экзамен — «история». Здесь сработало правило: если экзаменатор хочет «срезать» абитуриента, он всегда найдёт «вопрос на засып-

ку». Для Бендицкого таким вопросом стали «даты жизни Ивана Калиты»... А ведь его брал к себе в класс Э. Гилельс, у которого в гостях находился Семен Соломонович — как раз в то время, когда Игорь сдавал историю! Ну что бы папе не подстраховаться на всякий случай? Хотя кто мог подумать об истории после всех пятёрок... Для Бендицкого самым болезненным стало то, что оказалась «отрезанной» возможность учиться у Гилельса, который с детских лет был его кумиром.

На вступительных экзаменах в Москве состоялось знакомство И.С. с Риммой Григорьевной Скороходовой — ученицей Б.С. Маранц, приехавшей поступать из Горького и тоже потерпевшей неудачу. Оба в том же году поступили в Горьковскую консерваторию, а после её окончания поженились.

Учёбу в консерватории И. С. начал в классе у мамы — профессора и заведующей одной из двух кафедр специального фортепиано. Однако глубокого творческого взаимопонимания не сложилось, и оба решили мирно расстаться. Игорь Семенович перешел в класс Григория Самуиловича Хаймовского — ученика Б.Ф. Гнесиной и Я.И. Зака. Нейгаузовский круг вновь не был разорван. Хаймовский был молодым преподавателем — эмоциональным, ярким, интересным. В этом содружестве контакт возник сразу и с годами становился только крепче. Своего учителя И. С. часто цитировал нам, вспоминал о нем с любовью и уважением.

В процессе совместных занятий Хаймовский показывал Бендицкому Заку, который был весьма скуп на похвалы и заставил И. С. изрядно поволноваться. Но это того стоило! При всём своём добром отношении к другу — Семёну Соломоновичу Бендицкому — Зак не был согласен с его теорией «природной техники». Он считал, что её можно и нужно развивать. Технику «вообще» он не признавал, говорил, что «пальцы должны разговаривать!». Советам Зака И.С. рьяно последовал. И то, что пианисты проходят в совсем юном возрасте, ему пришлось семимильными шагами осваивать в стенах вуза: гаммы и упражнения, этюды Черни, Мошковского

и Клементи, освоение разных видов техники и доведение их до максимально высокого уровня. Через какое-то время упорных поисков и занятий И.С. (по его же словам) «себя не узнал». «Шлака» было ещё, конечно, много, но главное — «шлюз» был открыт! Кстати, у Бендицкого была вторая возможность попасть в Московскую консерваторию: после прослушивания его брал к себе в класс Я.В. Флиер. Но здесь уже раздумал сам И.С. и никогда впоследствии не жалел об этом. Взаимопонимание и радость творческой работы в классе у Хаймовского компенсировали все прочие неурядицы и неудачи. Профессиональное накопление было очевидным. «Чего Вы стесняетесь? У Вас же все есть!» — говорил ему Хаймовский.

За годы обучения в консерватории И. С. накопил значительный репертуар, включавший такие фортепианные шедевры, как Соната b-moll Шопена, «Петрушка» Стравинского, «Скарбо» Равеля. Исполнение «Ночного Гаспара» было вообще премьерным в Горьком — эта музыка в начале 60-х была мало известна в России и, соответственно, редко исполнялась.

Консерваторию Игорь Семенович закончил блестяще. Но следующей вехой его биографии стала... армия. О службе в ансамбле Северного Флота И.С. вспоминал с удовольствием и без всяких сожалений.

Вернувшись в Горький, И.С. начал преподавать в музыкальной школе и в училище, а через год вместе с Риммой Григорьевной поступил в аспирантуру Института им. Гнесиных к Александру Львовичу Йохелесу. Учились заочно, продолжая работать (благо, от Горького до Москвы ночь поездом). Навык преподавания «с азов», умение заниматься с учениками разного возраста, степени одарённости и профессиональной подготовки — всё это стало значительным вкладом в «строительстве» Бендицкого-музыканта и педагога. В 1969 г. по рекомендации Йохелеса и приглашению руководства Ростовского музыкально-педагогического института Бендицкий и Скороходова приехали работать в Ростов и сразу получили по педагогической ставке каждый. Конечно, себя надо было зарекомендовать — их никто

не знал. Поэтому «визитной карточкой» стали концерты.

Игорь Семёнович играл всю свою жизнь — соло, с оркестром, в ансамблях. В его репертуаре было огромное количество сочинений — от классики до современности. Так, ещё в аспирантуре он выучил и первым в Гнесинском институте сыграл фортепианную сонату С. Слонимского. В течение ряда лет И.С. выступал в фортепианном дуэте с Риммой Григорьевной.

Мне тоже посчастливилось с ним играть в ансамбле. Если бы в 1974 г., когда я поступила на первый курс, кто-нибудь мне это предсказал, я бы ни за что не поверила. Тогда это казалось просто невозможным. Ведь я попала к нему в класс под номером 13! И суеверие себя оправдало, особенно первые полтора года, когда «мои университеты» в классе у Бендицкого были очень тяжёлыми. Оказалось, что проблем с пресловутой «школой» множество. Их решение потребовало от И.С. огромного терпения, а от меня — максимальной отдачи. Гораздо позже, когда я сама стала преподавать, смогла в полной мере оценить, что сделал для меня Бендицкий. Вуз предполагает «шлифовку», достижение определенного мастерства, а тут — начинай чуть ли не сначала! Не знаю, что руководило Игорем Семеновичем, но он активно взялся за дело. Теперь, по прошествии многих лет, я могу смело сказать, что «школа» у меня есть, и это «школа Бендицкого». Помню, И.С. часто повторял: «Мы учим так, как учили нас!». Теперь я говорю это своим ученикам и стараюсь делиться с ними своей «школой».

Понятие преемственности в педагогике Бендицкого занимало основополагающее место. Всю жизнь он вовлекал учеников в «нейгаузовский круг», где главными акцентами являются звучание (культура, стилистическая правильность, глубина) и артистизм. Но путь к этому «главному» тернист и труден. Все мы, ученики, проходили основные этапы достижения высоких целей. Сначала — скрупулёзно-уважительное отношение к авторскому тексту. Причём «текст» рассматривался в широком смысле (а отсутствие фальшивых нот было его составляю-



щей частью): что главное, а что — второстепенное, баланс звучности того и другого; выверенность фразировки, её гибкость и пластичность; ритмическая и фактурная ясность; умение слышать и воспроизводить не только отдельные голоса, но и целые звуковые «пласты»; длинное перспективное мышление; выстраивание формы; динамическое развитие; особенности стиля; определённая «туше». Истины, казалось бы, хрестоматийные, но И.С. всегда добивался их выполнения!

Его метод занятий — сидеть рядом с учеником, а не за вторым роялем (что-то показывая, а иногда играя в унисон). Этот метод я оценила не сразу, т.к. в училище почти все педагоги культивировали «игру за вторым роялем». Лишь начав преподавать в вузе, я поняла, как важно научить ученика мыслить самостоятельно, подсказывая, как преломлять всё «сквозь себя», а не слепо копировать педагога. Поэтому Бендицкий и играл «на показ» очень редко, только в тех случаях, когда слова «не доходили». Сидя рядом с учеником, И. С. выявлял малейшие неточности в игре и тут же заставлял их исправлять. Часто от него можно было услышать: «Ты играешь, в общем, хорошо. Но «в общем» на рояле играть нельзя! Нуж-



Класс профессора

но играть конкретно!». Желание «во всём дойти до самой сути» всегда было свойственно Игорю Семеновичу. Прислушавшись в своё время к Хаймовскому по поводу «более низкой кисти», он навсегда сохранил это естественное положение рук. Эта естественность и минимализм в движениях, как и строгость посадки — его педагогическое credo (у них с Риммой Григорьевной есть замечательная работа на эту тему). Все силы — на внутреннее содержание, а не на внешние эффекты. При этом ни одна мелочь не должна остаться без внимания. И.С. был Мастером Мелочей, из которых и состоит Музыка.

Мне всегда казалось, что в душе Игорь Семёнович — дирижёр. Здесь сказались множество компонентов: и любовь с детских лет к симфонической и оперной музыке, и широкий кругозор, и энциклопедические знания, и огромный круг общения с выдающимися музыкантами. Сколько раз на уроках, будя наше воображение или подталкивая к определённым ассоциациям, И. С. мог совершенно свободно воспроизводить на рояле фрагменты из симфоний Бетховена, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, опер Верди, Вагнера, Бизе. Он стремился заставить нас быть «в тунусе», узнавать что-то но-

вое, знать музыку в широком смысле слова, а не только фортепианную и ту, что проходишь сам. Но главным для нас, учеников, было его собственное дирижирование. Это случалось редко, когда слова и объяснения уже не помогали. В конце первого курса я играла «Испанскую рапсодию» Листа. И вроде бы всё прошли, всё выучили, но так любимые Листом скачки, особенно в конце произведений, когда руки уже «на пределе», никак не получались. Отдельно — пожалуйста, а от начала до конца — с погрешностями. И тут случилось чудо: И.С. начал дирижировать, и всё вышло, да ещё как! Мы, зная его эту удивительную способность, часто потом просили: «Поддирижируйте!». Конечно, это было возможно только на самой последней стадии работы над произведением, в «предэстрадный период». Поэтому часто перед выступлениями, зная, что Бендицкий будет дирижировать, мы все собирались в классе, даже если сами не были участниками «действия». У меня это осталось в памяти на всю жизнь. Даже те произведения, которые я сама не играла, но видела в «дирижёрском показе», до сих пор предстают как живые.

Когда в 1979 г. я заканчивала институт, по инициативе Игоря Семеновича несколькими дипломами-

кам-пианистам (и мне в том числе) посчастливилось выступать с оркестром под руководством замечательного дирижёра Юрия Николаевского (который тогда только что записал с Рихтером на фирме «Мелодия» несколько концертов Моцарта). Я играла вторую и третью части Второго концерта Рахманинова. Там есть несколько неприятных в ансамблевом отношении разделов, особенно — fuga в финале. Концерт был частью государственной программы (а выступление — сюрпризом после государственного экзамена), которой мы с Игорем Семеновичем занимались очень кропотливо и тщательно. Аккомпанируя мне, он выступал и в роли оркестра, и как дирижёр. Поэтому первая встреча с Николаевским (он сначала слушал солистов в классе) была, конечно, волнительной, но не страшной! После Бендицкого я чувствовала себя с оркестром и дирижёром уверенно и спокойно. Задумываясь часто о своей собственной профессиональной судьбе (я преподаю «класс аккомпанемента», учу студентов быть своеобразными дирижерами), думаю, что личность Бендицкого и здесь сыграла свою роль, и я стараюсь оставаться его ученицей и последователем. ■

Елена ПОТЕХИНА



ЗВУЧАЩИЙ ПАМЯТНИК ВЕЛИКОМУ ПЕДАГОГУ

Издательство «ДЕКА-ВС» представляет новаторский проект: озвучены «Нотные папки пианиста». Теперь каждый из семи сборников педагогического репертуара (всего — 24 тетради) снабжён аудиозаписями.

В последние годы жизни Лев Николаевич Наумов курировал проект создания звучащих хрестоматий для учащихся детских музыкальных школ. Актуальность и значимость этой идеи трудно переоценить.

Ещё учитель Наумова, один из корифеев отечественного музыкально-исполнительского искусства — Г. Г. Нейгауз проникательно отмечал: *«Ребёнок, начиная играть на каком-либо инструменте, уже должен духовно владеть какой-то музыкой: хранить её в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом»*. В таком же духе, говоря о задачах практической педагогики, высказывался Е. М. Тимакин: *«Везде необходимо сначала слышать, а потом делать. Если мы предварительно слышим, то наше исполнение делается осмысленным и выразительным»*.

Эти наблюдения глубоко справедливы по отношению к разным этапам становления исполнителя и касаются различных аспектов развития его внутренне-слуховой сферы — фундаментальной музыкальной способности.

Создать оптимальные условия для формирования такого предварительного внутреннего слышания, которое необычайно ускоряет весь процесс художественного и технического освоения произведения, и призван завещанный Л. Н. Наумовым новаторский проект издательства «Дека-ВС», который блестяще осуществили его консерваторские воспитанники — **Даниил Копылов, Алексей Кудряшов и Вера Кравцова** при содействии студии звукозаписи ЦМШ. (К слову сказать, отмеченное издательство, возглавляемое авторами данного начина-

ния В. Упориным и В. Кравцовой, ранее выпустило большую книгу воспоминаний о Наумове в комплекте с видеозаписями его уроков.)

Проект поражает своим размахом и величиной проделанной работы: все семь объемных «Нотных папок пианиста», каждая из которых включает в себя от трёх до шести тетрадей (всего 24 тетради репертуара ДМШ с первого по седьмой класс) снабжены компакт-дисками (к каждой папке приложено 2–4 компакт-диска, всего их 17!). Таким образом, озвучены все произведения, напечатанные в нотных тетрадях, от самых лёгких до весьма трудных — всего 708 фортепианных сочинений!

Едва ли стоит долго разяснять, с какой целью реализована эта масштабная творческая задача — не только составить нотные сборники, но и снабдить их звукозаписями.

Как известно, одна из насущных и острейших проблем массового обучения юных музыкантов-исполнителей заключается в том, что, начиная работать дома над заданным произведением, средний ученик (особенно начинающий) не имеет ни непосредственного педагогического наблюдения, ни подбодряющего доступного звукового образца этого произведения и потому работает крайне неэффективно. Касаясь этого, одного из самых уз-



вимых моментов педагогического процесса, Е.М. Тимакин справедливо указывал: «Преждевременная самостоятельность ученика в разборе музыки в большинстве случаев замедляет и затрудняет дальнейшую работу».

Вот почему опытные педагоги не только предварительно проигрывают учащемуся задаваемые произведения, но и разбирают их вместе с учеником в классе на уроке. Но такой подход встречается крайне редко, и воспитанник на многие часы обречён оставаться один на один с нотным текстом. Роль внимательного наставника, постоянно снабжающего ученика надёжным «камертоном» исполнения, выполняющим в данном издании прилагаемые к нотам звукозаписи. И эту роль трудно переоценить.

Не следует преувеличивать опасность поначалу слепого учебного копирования. На определённом этапе такое следование профессиональным образцам просто необходимо. Как указывал один современный психолог, «подражание—это своего рода инстинкт, и наиболее полно развёртывается он в детстве и юности». Другой отмечал: «Кто никогда не подражает, ничего не изобретёт». Педагог по мере освоения учащимся предложенного «базового» варианта исполнения должен выявить индивидуальность воспитанника, но пусть у подопечного будет сразу в наличии некий первоначальный звуковой ориентир.

Не имея под рукой такого звукового образца, своего рода навигатора, ученик лишается столь важного уже в процессе разбора творческого компаса и, вместе с тем, с самого начала освоения музыки лишается понимания её основного образного содержания, элементарного ощущения мелодической фразы, примерных представлений темпа, динамики, артикуляции, тембра и т.д. Лишается нередко и интереса к самому сочинению и воли к его изучению.

Особенно страдают от отсутствия таких звуковых подсказок и наставлений школьники младших и средних классов. Произведения, которые они разучивают, отсутствуют в столь необходимой им звукозаписи (в отличие от изучаемых уже в училищах и консерваториях). И юный исполнитель, особенно тот, кто делает первые шаги в игре на инструменте, в такой ситуации чаще всего обречён немалое время мучительно соединять—часто чисто механически, «по слогам»—букваль-

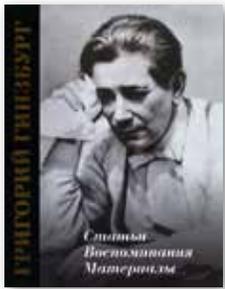


но одну ноту с другой, «не видя за деревьями леса»...

Все совершенно преобразуется, если молодой исполнитель—благодаря предлагаемым звукозаписям—имеет возможность ознакомиться на слух с тем сочинением, которое ему предстоит разучить. К тому же, весьма полезно в другой ситуации, просто слушая музыку, следить за нотным текстом. Прослушивание множества произведений вообще расширяет кругозор учащегося, развивает его поисковую репертуарную активность, облегчает восприятие современной музыки, особенно сложной при разборе... И все эти чудесные возможности предоставляет ему данное издание, в котором поставленная задача впервые осуществлена в таком объёме, с такой систематичностью и с такой всеохватностью. ■

Александр МЕРКУЛОВ





АРТИСТ В ПОДЛИННОМ МАСШТАБЕ

Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания.

Ред.-сост. Лев Гинзбург. М., 2015. — 424с., нот., ил.

Предлагаемое издание — второй, расширенный и дополненный вариант сборника, впервые вышедшего в 1984 году, к 80-летию со дня рождения отечественного пианиста и педагога Григория Романовича Гинзбурга (1904–1961). Прошедшие десятилетия принесли изменения в политической, общественной, культурной жизни. Для многих «героев вчерашних дней» они были драматическими и означали забвение. Однако в случае с Григорием Гинзбургом случилось обратное: в 1990-е годы на Западе возник интерес к творчеству пианиста, — а ведь Гинзбургу в зрелые годы было разрешено гастролировать лишь в социалистических странах, в крайнем случае, — в полу-социалистической Югославии. В этом интересе «виноваты», прежде всего, пираты, издавшие в середине 1990-х годов серию из 13 CD. За этим последовали записи уже вполне уважаемых компаний (впрочем, в современном мире путь от пиратской до легальной записи упростился: несколько этапов «очистки», расходы на юристов, — и перед вами сияющий законной белизной продукт!).

В этих обстоятельствах выход второго варианта сборника вполне оправдан. Перед редактором-составителем, одним из патриархов отечественного музыковедения, сыном пианиста Львом Гинзбургом, очевидно, стояла двоякая задача: с одной стороны, раскрыть те аспекты драматической жизни своего отца, о которых ранее стыдливо умалчивали (а часто и откровенно вралли!); с другой, — обогатить, дополнить представление о Григории Гинзбурге как артисте. А ведь до сих пор «живы» и доступны энциклопедии и справочники, представляющие пианиста крайне однобоко и схематично (например, всего лишь блестящим виртуозом, которому особенно удавались произведения Листа).

Сохранив, в основном, структуру старого сборника, редактор-составитель дополнил его новыми материалами. Среди них — выступление Григория Гинзбурга на заседании фортепианного факультета Московской консерватории (1953; тема — проблемы исполнительского искусства); фрагменты воспоминаний коллег и учеников (по большей части, из различных сборников и мемуаров последних лет); интервью Г.Р. Гинзбурга А.В. Вицинскому (фрагмент известной книги «Беседы с пианистами»). Знак времени — раздел «Жизнь после смерти», в котором приведены не только отклики прессы (на появлявшиеся записи), но и дискуссии на интернет-форумах.

Формообразующие материалы — статья Льва Гинзбурга «О моём отце. Факты и комментарии»; воспоминания вдовы музыканта Ревекки Шнеерсон-Гинзбург, написанные вскоре после смерти Г.Р.; исследование Леонида Максименкова «Жизнь артиста в контексте эпохи. Штрихи к политической биографии Григория Гинзбурга». В них акцент сделан именно на тех страницах жизни, которые ранее замалчивались. Гинзбург неоднократно был под угрозой ареста. Особенно опасная ситуация сложилась зимой 1952–53: одним из эпизодов антисемитской кампании, старт которой дало знаменитое «дело врачей», должен был стать «сионистский центр во главе с Григорием Гинзбургом». Другой важнейший эпизод — уход пианиста из Московской консерватории в 1959 году, ставший результатом многолетней травли музыканта. А кроме того — препоны в концертной деятельности, лживые официальные документы, справки и т.д., «благодаря» которым Гинзбург несколько раз не получал вполне заслуженных наград. Из этих самых справок, во многом, и формировались клишированные представления о пианисте (например, утверждения, что он пренебрегает русской фортепианной музыкой, сочинениями советских авторов и т.д.). Естественно, материалы обильно подкрепляются архивными документами.

Единственным минусом интереснейшего издания кажется излишний азарт в разоблачении гонителей великого музыканта. Как это часто бывает, возникает иллюзия простых ответов на сложные вопросы, чёрно-белая картинка, в которой с мифами борются с помощью новых мифов. Всего лишь один, но выразительный пример из статьи Леонида Максименкова. Речь идёт об учителе Григория Гинзбурга, ставшем важнейшей фигурой всего издания, — Александре Борисовиче Гольденвейзере. «Принципиальная позиция Гольденвейзера в сорок восьмом не укладывается в привычную и по-человечески понятную схему поиска и торжества справедливости. В её основе — глубокое и самостоятельное понимание задач и ценности классического искусства, особенно в его противоречивом сосуществовании с искусством модернистским, которое часто рядится в тогу современничества и которое в сорок восьмом было наречено «формализмом». Несколько комментариев. «Торжество справедливости», о котором говорит Максименков, — след событий 1942 года, когда директором Московской консерватории вместо А.Б. Гольденвейзера был назначен В.Я. Шебалин, и 1948 года, когда после Постановления ЦК ВКП (б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» Шебалина сняли с должности и обвинили в том, что в Московской консерватории «формалистическое направление является господствующим». При этом снятию Гольденвейзера в 1942 году предшествовал проект постановления (так и не выпущенного), в котором констатировалось «засилье нерусских кадров» в главном музыкальном вузе страны. Оставим на совести публикатора намёки на то, что выдающийся композитор и педагог (по мнению Дмитрия Шостаковича, лучший преподаватель композиции в СССР) Шебалин стал директором (по мнению мно-

гих достойных музыкантов, одним из лучших в истории Московской консерватории) именно по этой причине, и вернёмся к упомянутой цитате. К сожалению, учёный, сделавший карьеру на разоблачении советского (в частности, сталинского) агитпропа, здесь говорит практически тем же языком. И очень хочется узнать, кто из фигурантов (названных и подразумевавшихся) Постановления 1948 года и в какую тогу рядился. К сожалению, А. Б. Гольденвейзер горячо и искренне поддерживал партийный документ, разгромивший лучших советских композиторов (кстати, Шебалин защищал своих коллег и «расплатился» за это ранним инсультом и вычеркнутыми годами жизни). Высказывания легендарного музыканта, орденоносца, лауреата и т.д. стали одной из точек опоры партии в среде музыкантов. Известно, что позиция Гольденвейзера стала причиной временной размолвки между ним и его близким и давним другом, органистом А. Ф. Гедике. Из нескольких источников мы знаем, что впоследствии А. Б. Гольденвейзер если не дезавуировал свою позицию, то пришёл к пониманию, что его искренность была, во многом, использована в идеологической кампании. Но Л. Максименкову до этих нюансов нет дела: слабая компетенция в вопросах искусства и изначальная задача представить героя «белым и пушистым» заводят историка в тупик.

Конечно, частные недостатки не умаляют значения сборника, в котором Григорий Гинзбург, наконец-то, предстаёт в своём подлинном масштабе.

Из воспоминаний Ревекки Шнеерсон-Гинзбург: «Только после его смерти я поняла по-настоящему, какой это был художник и чистый человек. Трудный, потому что подчас невыносимо, особенно в молодости, требовавший к себе внимания. И если мне долго казалось, что он был деловым, то в конце концов я убедилась, что это совсем не так.

Он был всегда благодарен, когда его приглашали на концерты, перед любой аудиторией чист и отдавал своё искусство до конца. Бывало, где-нибудь в глухой провинции концерт проходил перед самой неизбалованной публикой, а он, даже усталый, играл на полную катушку. И на мои упрёки, что нельзя так себя расходовать, отвечал, что иначе не умеет.

Всё к нему приходило поздно. Одна только смерть поспешила».

ДИПТИХ ОБО ВСЁМ

Андрей Подборский. Взгляд из-за рояля. Записки пианиста балета. «Композитор—Санкт-Петербург», 2014.— 248 с., ил. Тираж 5.000 экз.

Андрей Подборский. Из жизни пианиста балета.

«Композитор—Санкт-Петербург», 2015.— 208 с., ил. Тираж 3.000 экз.

Книги пианиста, ныне — концертмейстера балета Норвежской национальной оперы, стоит рассматривать именно как диптих, хотя его «главы» появились в разное время. «Взгляд из-за рояля» — текст, который к моменту своего издания 10 лет «пролежал» на просторах интернета. В книжном формате он имел успех, и по горячим следам возникла вторая часть.

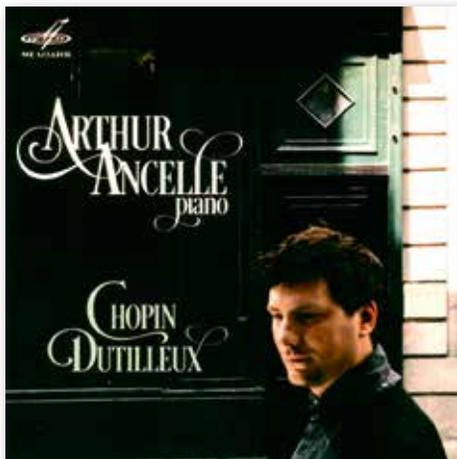
По прочтении диптиха сверхзадача автора — угодить всем — представляется совершенно очевидной. Она была решена, и даже не без изящества. Хотите про брак с телеведущей, которая годится тебе в бабушки, — пожалуйста. Про балетные нравы — извольте. Интересуетесь специфической работой балетного пианиста, выбором репертуара для классов (уроков) — найдёте немало ценных наблюдений, замечаний и советов.

Психологический портрет автора из книг проступает со всей ясностью. Перед нами действительно талантливый и очень целеустремлённый человек. Временами эта целеустремленность принимает несколько назойливые формы. Объясниться точнее поможет знаменитый афоризм Шарля Гуно о трёх временах в жизни композитора («Я», «Я и Моцарт», «Только Моцарт»). Андрей Подборский, видимо, находится в свободном полёте между первой и второй фазами. Впрочем, когда мемуары пишет человек, не достигший и сорока (а к моменту появления интернет-версии первой части — и тридцати!), иного ожидать трудно.

Абсолютной жемчужиной диптиха является первая глава первой книги, в которой Андрей Подборский рассказывает об общении с великой балериной XX века Екатериной Максимовой. Именно эта глава стала главным поводом к выходу книжной версии (к 75-летию со дня рождения Екатерины Сергеевны). В 1994–2000 Андрей Подборский был пианистом в «Кремлёвском балете». Именно в это время Максимова танцевала свои последние «Анюты» (балет Валерия Гаврилина и Александра Белинского), а вскоре оставила карьеру балерины, сосредоточившись на педагогической работе. В ту пору Андрей Подборский был совсем молод, — учился в знаменитой Мерзляковке (Музыкальном училище при Московской консерватории). И юношеский восторг перед великой балериной придаёт этой части книги живость, трогательность и ту особую подлинность, которую, как настоящую ахматовскую нежность, не спутаешь ни с чем. Возможно, именно этот же восторг побудил Максимову — человека совсем другого поколения, но сохранившего чистоту и искренность, — поделиться многими тайнами профессии. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН





Артур АНСЕЛЬ.
Ф. Шопен. Четыре баллады.
А. Дютыйё. Соната (1948). Три прелюдии.
«Мелодия». Запись 2015 г.

Имя французского пианиста Артура Анселя хорошо знакомо европейской публике. Он является лауреатом многих международных конкурсов и регулярно выступает в престижных залах по всему миру. Кроме того, широкую известность пианисту принесло участие в фортепианном дуэте с Людмилой Берлинской, образованном в 2011 году. Музыканты исполнили и записали многие оригинальные и малоизвестные переложения симфонической музыки. В 2013 фирма «Мелодия» выпустила компакт-диск дуэта с записями сюит из балетов С. Прокофьева, а теперь представляет дебютный сольный альбом Артура Анселя. Отметим, что альбом выпущен в партнерстве с компанией Yamaha Music (Russia), предоставившей для записи концертный рояль Yamaha CFX.

На диске представлены Четыре баллады Шопена, а также три прелюдии и Соната Анри Дютыйё. Сочетание двух столь различных композиторов кажется на первый взгляд не вполне уместным. Обычно Дютыйё соседствует на обложках дисков с Мессианом, Равелем, Дебюсси, композиторами «Шестёрки», а четыре баллады нередко сопровождаются другими сочинениями Шопена — четырьмя скерцо или рядом миниатюр. Тем не менее, пианист вполне осознанно и намеренно соединил в альбоме Шопена и Дютыйё: по его мнению, между этими двумя композиторами существуют многочисленные культурные и музыкальные связи. Действительно, при прослушивании это сочетание кажется неожиданным, но вполне убедительным и оправданным.

Смысловой и исполнительской вершиной, высшим интерпретационным достижением в этом альбоме является, на наш взгляд, Соната ор. 1 Анри Дютыйё. Для Артура Анселя это произведение имеет особое, глубоко личное значение. Как утверждает пианист, соната сопровождала его на протяжении всего творческого пути, и именно с ней связаны его лучшие воспоминания о собственных концертах. Благодаря сонате состоялось и знакомство Анселя с самим композитором: пианист однажды рискнул и бросил в почтовый ящик Дютыйё диск с её записью. Композитор откликнулся на следующий день, пригласив смелого молодого человека к себе в гости. Так началась дружба двух музыкантов. Многолетнее общение с выдающимся мастером, безусловно, оказало огромное влияние на пианиста и позволило ему глубоко понять стиль композитора, его оригинальные идеи. Несомненно, всё это ярко отразилось в интерпретации Анселя.

Эта соната в настоящее время исполняется относительно часто, но большинство пианистов, к сожалению, видят в ней лишь средство для демонстрации собственной виртуозности и способности к мощной, «силовой» игре. В этом аспекте интерпретация Артура Анселя становится настоящим открытием для современного слушателя. Под пальцами пианиста произведение раскрывается с совершенно новой стороны. В нём обнаруживается насыщенная драматургическая линия: изломанное, изысканное *allegro* переходит в холодную, сумрачную медленную часть (*Lied*), которая, в свою очередь, внезапно превращается в трагический хорал, звучащий подобно набатному колоколу. Поражает тонкая звуковая работа пианиста: в каждой теме он находит новые краски, мастерски играет тембрами, тонко подчеркивает динамические оттенки. Впечатляет и полифоническое богатство сонаты, убедительно раскрытое исполнителем. Важнейшее качество записи Анселя — исключительная эмоциональная насыщенность и глубина интерпретации, а этих качеств особенно сложно достичь при исполнении музыки XX века. В целом, на наш взгляд, эту запись можно без сомнения считать одной из лучших среди всех существующих записей сонаты Дютыйё, а Артура Анселя рассматривать как прирожденного исполнителя музыки французского композитора.

Сонату Дютыйё на диске дополняют три прелюдии («Тень и безмолвие», «На один аккорд», «Игра противоположностей»). Здесь Артур Ансель ставит перед собой противоположные задачи. В его интерпретации эти миниатюры приоб-

ретают особую интеллектуальную глубину, они звучат, как парадоксальные философские изречения, софизмы, выраженные музыкальным языком.

Музыка Дютыйё на диске сочетается с полным циклом баллад Шопена, и такое соседство воспринимается очень необычно. Сам пианист сообщает, что запись Шопена была для него своего рода вызовом, возможностью предложить собственное видение музыки великого польского композитора. Исполнитель проделал большую исследовательскую работу: сравнивал различные редакции и рукописи, исправлял издательские неточности в нотах. Такой основательный подход принёс свои плоды: пианисту удалось найти свой оригинальный интерпретационный стиль. Его Шопен — сдержанный, слегка отстранённый, с глубокими, но внешне скрытыми эмоциями. Особенно удалась Анселю Вторая баллада с её тонкой фразировкой и продолжительным развитием музыкальной мысли. Вместе с тем, трактовка Третьей и Первой баллады представляется отчасти спорной. Пианист играет их подчёркнуто отстранённо, будто бы намеренно ограничивая собственный эмоциональный порыв. Подобная интерпретация существенно отличается от традиционных образцов. Безусловно, стремление найти собственное прочтение среди сотен привычных записей заслуживает высокой оценки и говорит о смелости и художественной зрелости исполнителя. Тем не менее, интерпретация сонаты Дютыйё захватывает и убеждает от первой и до последней ноты, а в балладах Шопена пианист пока ещё находится в процессе творческих исканий, на пути к воплощению своих идей. Учитывая превосходный художественный вкус исполнителя, можно быть уверенным в том, что он сможет проложить свою неповторимую дорогу к Шопену.

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что дебютный сольный альбом Артура Анселя получился исключительно удачным. Немногие исполнители способны уже на первом своем диске продемонстрировать такую зрелость и завершённость интерпретации, какую мы слышим в Сонате Дютыйё. ■

Александр КУЛИКОВ

Артур Ансель родился в 1981 г. в Париже в артистической семье. Учился в Высшей школе музыки им. Альфреда Корто, с 13 лет участвовал в международных конкурсах. Лауреат состязаний «Надежды, таланты, мастера» в Болгарии, Puigcerda в Испании, Southern Highlands в Австралии, им. Карло Соливы в Италии, им. Марии Юдиной в Санкт-Петербурге. По окончании Школы стажировался у Миры Евтич и Людмилы Берлинской.

Пианист выступал в престижных залах Парижа, Милана, Франкfurта, Лондона, Лос-Анджелеса, Нью-Йорка, Москвы. Репертуар А. Анселя широк — от эпохи барокко до новейшей музыки. Особое внимание пианист уделяет композиторам XX века: О. Мессиану, Дж. Корильяно, А. Дютыйё, Б. Мантовани.

В 2013 в издательстве «Юргенсон» вышли его транскрипции для двух фортепиано фантазии «Франчески да Римини» П. И. Чайковского и балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева.

В 2013 Артур Ансель и Людмила Берлинская основали фестиваль «Ключи от двери», который проходит в нескольких замках в долине Луары.

Презентация дебютного диска Артура Анселя состоялась в Государственном музее А. С. Пушкина 21 января 2016. Вечер состоялся при поддержке Французского института в России, компании Yamaha и Национального фонда поддержки правообладателей.

Артур Ансель: *«Работа в студии — это всегда огромное испытание. Казалось бы, это проще, чем играть в зале перед публикой, ведь можно повторить фрагмент сколько угодно раз. С другой стороны, ты играешь совершенно один и не получаешь той энергии, которую даёт публика в зале.*

Первая студия Государственного Дома радиовещания и звукозаписи, где я записывал альбом, — это удивительное помещение. Там стоит невероятная тишина — с одной стороны, это огромный плюс, с другой — это тоже фактор, с которым приходится считаться. Кроме того, мне выпало ещё одно испытание: незадолго до записи я сломал кисть руки в нескольких местах. Перенести запись было нельзя, поэтому пришлось справляться. Мне в чем-то это даже помогло, такой выпал жизненный экзамен».

АВТОРЫ «PIANOФОРУМ»

№ 1 (25) 2016



Сергей БИРЮКОВ

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



Александр МЕРКУЛОВ

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор монографий «Каденция солиста» и «Сюитные циклы Шумана», а также свыше 200 публикаций.



Светлана ЕЛИНА

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



Елена ПОТЕХИНА

Пианистка, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова



Александр КУЛИКОВ

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



Михаил СЕГЕЛЬМАН

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



Павел ЛЕВАДНЫЙ

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



Ольга СКОРБЯЦЕНСКАЯ

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

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



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.

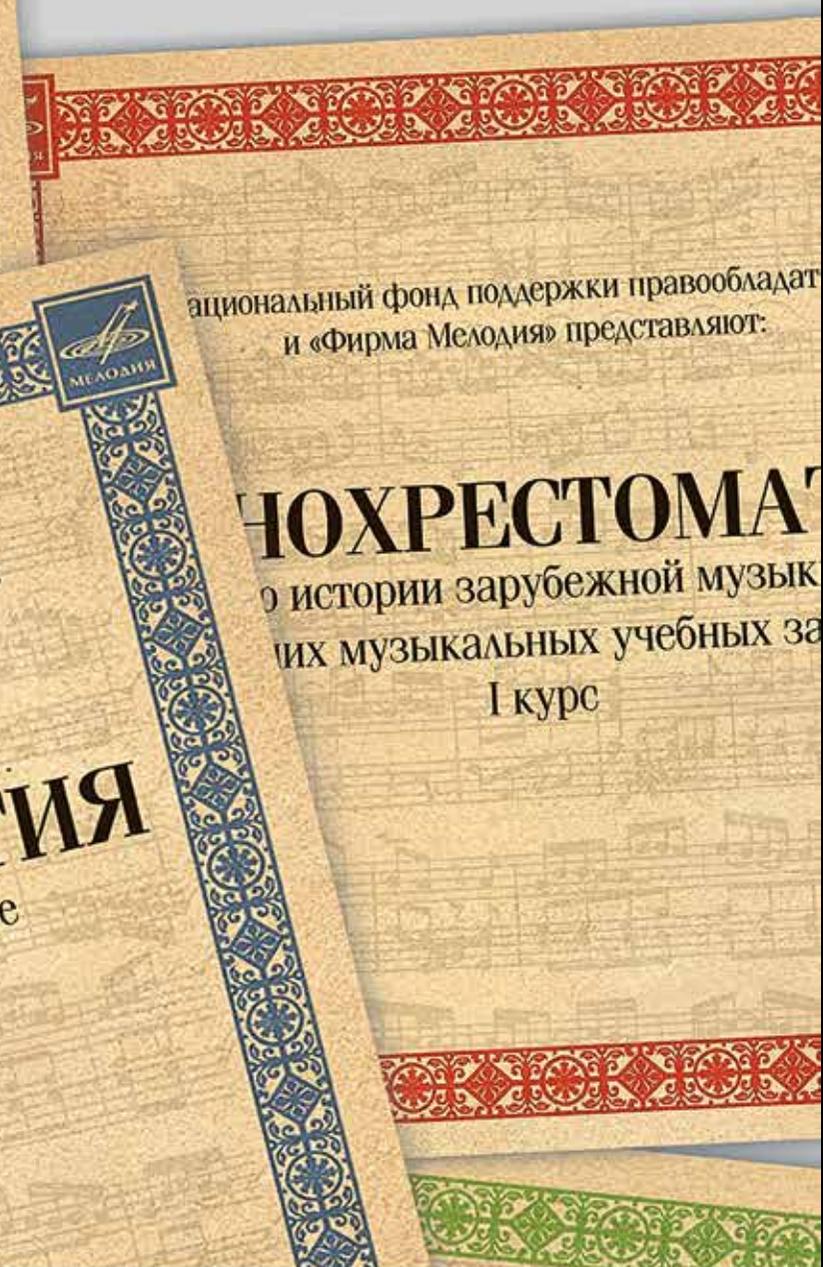
Конкурс состоит из **трех туров** и **финала**
в сопровождении симфонического оркестра.
Финальные прослушивания пройдут
в Большом зале Московской консерватории.

Тел. (+ 7) 926 232-36-97
www.chopin-competition.com
chopincompetition@yandex.ru
alexpiano@yandex.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
www.cfund.ru

Рис. 1/01/06/06