



**Ксения КНОРРЕ:**  
Сила звука ограничена,  
а чувства безграничны

12+



Ежеквартальный журнал. 2022 год

Все о мире фортепиано

# РiаноФoрyм

[www.pianoforum.ru](http://www.pianoforum.ru)

# РiаноФoрyм

№ 3 (55), 2023  
Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано

# Рiанофорум



Joseph-Marius Avy, «Le Bal Blanc» (1903)

## ИЗДАТЕЛЬ



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД  
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ  
«ПЕТР ВЕЛИКИЙ»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

Проект реализован с использованием  
гранта, предоставленного ООО  
«Российский фонд культуры»

Главный редактор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор  
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка  
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке  
Ирина ШЫМЧАК

Адрес для корреспонденции:  
125009 Москва,  
Брюсов пер., 2/14, стр. 8  
Тел.: +7 (495) 507 9281

pianoforum@mail.ru  
www.pianoforum.ru

Типография:  
ООО «Тверской Печатный Двор»

Зарегистрирован  
Федеральной службой  
по надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций.

Свидетельство  
ПИ № ФС 77–77125,  
дата регистрации изменений  
06.11.2019

Журнал выходит с 2010 г.  
Тираж 3.000 экз.

## ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

4



**Фортепианное исполнительство:** в круге сущностей и в историческом пространстве

## ПЕРСОНА

14



**Ксения Кнорре:** «Педагог – это человек, который страстно хочет делиться всем»

28



**Алексей Набулин:** «Важно не потерять мотивацию жить и творить»

## ПОРТРЕТ

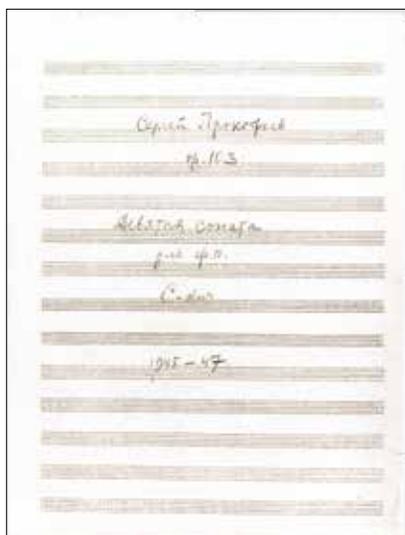
62



**Билл Эванс – кто Вы?**

## СЛОВО ИНТЕРПРЕТАТОРА

38



**Девятая соната Прокофьева:** образы и текст

## РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

44



**Фортепианный мир**  
Валерия Арзуманова

# СОДЕРЖАНИЕ

## КОНЦЕРТ

26



**Юрий Фаворин: романтизм и анти...**

## #РАХМАНИНОВ150

36



**Первая соната Рахманинова в подлиннике — впервые на CD**

83



**Вокруг Рахманинова: подлинное и мнимое.**  
Публикация Б. Бородина

## АРХИВ

69



**Сафоновские медалисты.**  
Варвара Амирадживи

## КОНКУРС

73



**Памяти Веры Лотар-Шевченко:**  
итоги и размышления



# ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: В КРУГЕ СУЩНОСТЕЙ И В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Эпоха Композитора, Писателя, Художника миновала. Культурное пространство нового времени не призывает Корифеев из глубин традиции высокой духовности. Теперь властвует масс-культура — явление глобальное, порождение цивилизации. Демаркационная линия, непреодолимая для огромной массы людей, прочерчена ясно, и столь же ясно обозначен тот ничтожно малый процент интеллектуальной элиты, все еще готовый поклоняться великим явлениям искусства, сохранившим и в наши дни привилегию бессмертия. Собственно, наличие этих элит и доказывает скоординированность культуры, не оставленной Духом, с вечностью. Еще в середине прошлого века (вплоть до последних десятилетий) сохранялся какой-то контакт высокого искусства с так называемой широкой аудиторией. В 70–80-е годы Шостакович слыл кумиром не только в музыкальном

пространстве, но и за его пределами. Еще не выковали железный занавес, отделяющий массовые жанры от классики, тогда еще не окончательно определившей свою жанровую сферу как элитарную. Строительство столь беспощадного разделения началось в конце XX века и окончательно завершилось в веке 21-м. Новые коммуникации, интернет, новые скорости, коммерциализация и новая рекламная энергетика сделали свое дело в разведении слушательских масс и в построении элитарного музея музыки, вместившего все века истории искусства, включая и новейшие пробы, но принадлежащего немногим.

Социологи высказывают предположение, что не более 3% от общего народонаселения северного культурного пояса относятся к поклонникам высокой музыкальной традиции. Музыкальная вестернизация охватила гигантский Китай и Юго-Восточную Азию, Ближний



Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ  
Главный редактор  
журнала «PianoФорум»,  
доктор искусствоведения,  
профессор Московской консерватории

Восток. Южноамериканский континент также подпал под воздействие европейской музыкальной традиции. Но в дальних странах социологи скромно назначают не более 1,5–2% приверженцев высоких жанров. Однако «на круг» эта часть потребителей музыкального искусства, выраженного в изысканных формах европейского классического наследия, образует свою многомиллионную массу. Ей-то и нужны корифеи,

опорные творческие фигуры новой культурной поры.

Таковыми фигурами становятся исполнители: прежде всего дирижеры, но, конечно же, и пианисты. О пианистах и пойдет речь. Об условиях овеществления этой удивительной профессии, оказавшейся в центре музыкально-культурного процесса и ставшей важнейшим компонентом художественного просветительства. Речь не о пианистах вообще, но исключительно о солистах, творчество которых сопряжено с величайшим богатством классического репертуара, способным выступить репрезентантом различных художественных эпох.

Наверное, целесообразней всего начать с вопроса о бессмертии. Конечно, об условном бессмертии — о пролонгации сотворенного в историческом времени. В нашем искусстве подобное бессмертие всегда обсуждалось исключительно в приложении к фигуре композитора. Фольклорные памятники, несущие в сердцевине своей фермент бессмертия, обезличены. Воплощаясь в песенном жанре, фольклорные шедевры консервируются в музейных хранилищах, а ход подобной консервации зависит от смены предрассудков и движения цивилизации, меняющей условия народного самообслуживания. В результате фольклорная традиция как «традиция накопления» прервалась. В нашем сознании фольклор остается в значении символа бессмертия коллективной ментальности. Мы же ставим вопрос о бессмертии творящей личности, точнее, — о судьбе новых форм художественного наследия, о его жизни в пространстве истории.

Мы обсуждаем фортепианное исполнительство в его сольной ипостаси — самой распространенной форме сольного концертного музицирования. Сегодня это подлинная стихия, охватившая несчетное множество явлений самого разного

качества. Мы же сосредоточены на явлениях, отвечающих высшим критериям в этом роде творческой деятельности, сосредоточены на том, что порождает ассоциации с музейными ценностями. Синкретическая фигура композитора-исполнителя продержалась в центре внимания вплоть до начала XX века, но ушла в прошлое. Сегодня композитор ищет для исполнителя. Но дело в другом: исполнитель в первую очередь соотносен со всем гигантским пространством классического наследия. Он становится художественно самоценной фигурой, главным культуртрегером от имени академической традиции в контексте господства масс-культуры.

Рождение звукозаписи — поворотный момент в судьбе нашего искусства. Звукозапись позволяет выстроить пантеон великих интерпретаторов. Вхождение в такой пантеон определяем мы, слушатели, получившие, наконец, возможность наделять избранных знаком бессмертия. Воистину, *vox populi — vox dei*. Мы получили право наделять исполнителей эпитетом гениальности. Звукозапись дает возможность анализа исполнительской работы, и это уравнивает исполнителя и композитора в части признания единичности феномена. Мы начинаем изучать (и описывать) жизнь выдающихся исполнителей, понимая, что жизнь гения — это детство его бессмертия.

Композитор (равно как и писатель, художник) имеет право сочинять «для немногих», предполагая, что через условное столетие возникнут те «многие» (другие), которым будет внятна его сегодняшняя речь. Исполнитель лишен такой возможности. Он апеллирует только к современнику. Звукозапись хранит его контакт с временем, и в этом особая ее ценность. Для того, чтобы записанное сохранилось и запечатлелось в виде непрерываемого континуума внимания, постоянства





востребованности, в самом исполнительском воплощении должна содержаться величайшая и чистейшая мера искусства, универсальный знак вечности.

Гегель когда-то воскликнул: «Искусство — это истина в чувственной форме». Мысль сколь гениальная, столь и парадоксальная в приложении к искусству звуков. В нашем искусстве мысль начальная — записанная; мысль одухотворенная (чувственная) — исполненная. Одухотворенный плод индивидуальной ментальности. Даже один артистический индивидуум может явить совершенно разные способы освоения и передачи зафиксированной мысли. Между двумя интерпретационными решениями Гленно Гульдом «Гольдберг-вариаций» Баха в дошедших до нас записях конкретная временная дистанция. Эта дистанция определила кардинальные отличия в осмыслении целостного интонационного поля произведения. И каждый из вариантов несет в себе знак совершенства, претендующего на некую «истину». Второй вариант — вторая «истина». А есть еще блистательные «воплощения в чувственной форме» этих вариаций другими великими музыкантами. Сколько же «истин» заложено в каждом произведении, преломленном в сознании многих интерпретаторов? Истина скоординирована с понятием совершенства, которое, в свою очередь, сопряжено с конкретным воспринимающим мгновением. У нас это всегда истина от первого лица. Невольно вспоминается ирония Ницше: «Истина — неопровержимое заблуждение». Для великого интерпретатора всякое «чужое» — действительно заблуждение, ибо он видит свой путь к совершенству, «свою истину». Однако для слушателя всякое индивидуально



выраженное сближение с совершенством становится «неопровержимым ощущением».

Но что есть совершенство? В исполнительском деле это всегда индивидуально преломленная сумма опорных значений, выраженных на уровне феномена. Единого понимания совершенства как бы не дано. Есть, однако, один критерий «сквозного» действия. Это реализация понятийного соотношения «исполнитель и власть».

В концертной ситуации исполнитель на эстраде — олицетворение власти. Если он один (Klavierabend). Пианист-виртуоз — самый безоговорочный властитель среди всех инструменталистов. Слушатели жаждут контакта с ним, ездят за ним в его гастрольных турне. Именно пианисты чаще всего возводятся слушателями в ряд кумиров, подпасть под влияние

которых — счастливое вожделение. Их власть — это власть без насилия, наподобие власти любви. Пианист, способный явить образ совершенства «на глазах», — абсолютный властитель внимания, а главное — времени. Стравинский когда-то рассуждал, что время делится на прошлое, будущее и настоящее. И если мы в памяти воспроизводим прошлое, гипотетически воображаем будущее, то настоящее неопределимо. Только музыка способна «моделировать» настоящее. Под влиянием исполнителя слушатель действительно словно исчезает из реалей бытийного времени и волею исполнителя погружается в «остановленное» — пролонгированное «мгновение» музыкальной композиции. Это удивительная метафора настоящего времени, выраженная не в формах самой жизни (наподобие театра), но в виде

тончайших звуковых абстракций. Здесь, конечно, многое определяет сама природа композиции, ее сопряженность с коммуникативной формулой *initio — motus — terminus*, ее время звучания и уровень событийности музыкальной формы. Известны, например, случаи «артистического эгоизма» отдельных минималистских композиций. В этих случаях исполнителю трудно властвовать. И уже совершенно невозможно явить власть в ситуации неполных или скромных ремесленных предпосылок, отстраняющих надежду на встречу с совершенством. В этом случае настоящее возвращается как бытийное время, обыденное в своей непрерывности.

Путь к вершине (к условному совершенству) начинается с выбора профессии. Для будущего концертующего пианиста такой выбор опирается на три основных





С. В. Рахманинов



А. Н. Скрябин

предусловия: музыкальная одаренность, характер, свобода. Ранний восторг — импульс, зажигающий сознание любовью к искусству. Бенджамин Франклин утверждает, что восторг — дитя невежества. Он имеет в виду изумление невежды по поводу новейшего «чуда техники». Но в искусстве все по-другому, и восторг — залог свободного выбора. В сердцевине такого выбора — чувство долга как осознание непреложной и перманентной зависимости от инструмента, зависимости на уровне сакрального послушания. Долг и свобода — неразъемная пара. Лишь свободный чувствует долг. Несвободный понимает его как внутреннюю угрозу. Для избравшего дорогу на Парнас долг к тому же еще и дитя любви к избранному. И тут уже характер не насилует волю, но следит за постоянством ее верности долгу. Невольно вспоминается мысль Льва Толстого о счастье, которое видится ему в том, чтобы всегда хотеть того, что делаешь.

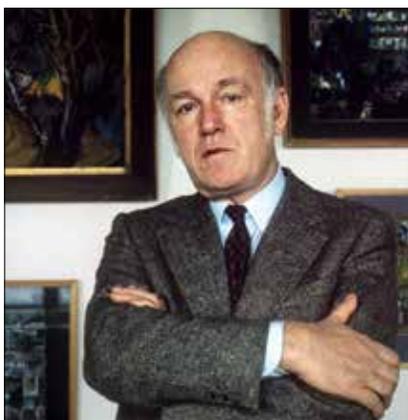
Чувство внутренней «свободы в призвании» рождается в ходе взросления. Это плод и дарования, и воспитания. Дарование в соединении с восторгом от искусства порождает честолюбие, дополнительно мобилизующее волю. Великая тайна воспитания, одна из ее первых задач — не дать заглохнуть подобному

«честолюбию в любви», направив в раннем возрасте этого полезнейшего честолюбия по единственно верному пути. Можно предположить, что яркая одаренность не терпит императива, и среди наставников побеждает тот, кто опирается на толерантность. Главная задача — научить мобилизации внутреннего ресурса, направив его на «поиск собственного». Императив авторитета убивает свободу такого поиска; свобода поиска, в свою очередь, убивает авторитет; это дуэль насмерть, способная умертвить контакт учителя и ученика. Толерантность не исключает суггестию. Но фактор влияния не только в наставничестве. Весь контекст художественно одухотворенного пространства жизни — источник мощного формирующего влияния. Вообще, влияние — некая постоянная величина в континууме деятельности исполнителя. Интровертное любопытство — источник творческой интенции. Если оно не умирает, и сохраняется условное пространство воздействия из глубины жизненного контекста, такое любопытство становится залогом постоянства устремления к самообновлению. Сильная индивидуальность не боится влияний; она всегда готова растворить их в себе без остатка. Даже копируя, истинный артист создает свое.

Индивидуальность и влияния — это отдельная сфера наблюдений. В принципе, чем ярче проявляет себя индивидуальность, тем больше стремится она к единению со всем сущим, сохраняя при этом свой «контур единичности». Индивидуальность композиторская и индивидуальность исполнительская имеют разные пути становления и разные системы опознавательных знаков. Созданный композитором опус находится в прямой зависимости от исполнительской индивидуальности. Последняя легко ускользает от предметной аналитической фиксации (в отличие от знаков индивидуальности конкретной композиции). Шопенгауэр настаивал на том, что индивидуальное в артефактах культуры важнее национального. Но действие этого тезиса в отношении композиции и исполнительства имеет разную меру категоричности. В отношении композиции тезис Шопенгауэра можно оспорить, указав на возможную сбалансированность этих стилеобразующих компонентов. Даже корифеи Дармштадтской школы — Булез, Штокхаузен, Ноно — в конце концов разъехались по своим «национальным квартирам», осознав свое композиторское принадлежание, соответственно, Франции, Германии, Италии, несмотря на кажущуюся глобальную универсальность «дармштадтских» формообразующих средств. Конечно, у каждого из них свой *modus operandi*, включающий глубоко опосредованную, но заметную связь с национальной культурной традицией (как музыкальной, так и немусикальной). Однако в приложении к исполнительству тезис Шопенгауэра действует в полной мере. Вряд ли Фильда, Пильшау, Штейнбельта, Дюбюка, Гензельта можно считать представителями «русской фортепианной школы», но нерусская национальность не помешала их

роли в становлении фортепианного исполнительства в пространстве России. Их индивидуальный творческий облик отмечен в истории отечественной фортепианной культуры. А пианизм Рахманинова, Скрябина, Прокофьева ярчайшим образом фиксирует первостепенную ценность индивидуальности каждого из них, наряду с безусловным их принадлежанием к условной отечественной фортепианной школе.

Но что есть исполнительская индивидуальность? Находят разное: соотношение с конкретной музыкальной формой, темповые решения, индивидуальное аналитическое соотношение с фактурными предпосылками, артикуляционно-синтаксические находки, природа и уровневая регулировка системы контрастирования на микро- и макроуровне, раскрытие интонационно-событийного хода в динамически



С. Т. Рихтер

безвекторных формах... Подобный перечень может быть продолжен, но главная тайна исполнительской индивидуальности где-то в стороне. Там, куда не проникают методы предметной аналитической фиксации. Имеется в виду «сфера звука» — тайна персонального контакта с клавиатурой, контакта, который у каждого великого мастера свой, неповторимый. Мы говорим об интуиции творящего сознания, но можно

говорить и об интуиции воспринимающего сознания как о возможности восхититься той самой неповторимостью звука, воспринятого нами в ходе и в значении исключительно чувственного резонирования. Это оценка происходит помимо участия *ratio* и, как правило, не отражена в резюмирующих впечатлениях выражениях.

Мы можем определить высший знак индивидуального: когда оно выступает источником общезначимых выразительных средств, принципов и тенденций. В композиции это выражено сполна и на разных этапах исторического развития искусства. Судьбу симфонизма XIX века невозможно представить без индивидуальности Бетховена, а без Стравинского невозможно представить тектонику музыкально-драматического сдвига в веке двадцатом. Но в исполнительстве нечто



А. Берг

иное. Даже самый великий интерпретатор способен влиять лишь тем, что может быть аналитически выделено: отношение к форме, к ее деталям, темповые и артикуляционные решения. Но главную тайну он оставляет за собой: тайну собственного звука, тот самый «контакт». Парадокс в том, что эта его «связь с клавиатурой» определяет и все остальное. В результате следовать его интерпретационным решениям

может лишь тот, кто в состоянии приблизиться к его владению звуком. А это именно то, что невозможно повторить. Никто не имеет возможности с той же мерой убеждения играть сонаты Шуберта в рихтеровских замедленных темпах. На это имеет право только он, Рихтер. И он чувствовал это совершенно индивидуально, не претендующее на создание устойчивого знака «русской фортепианной школы».

Каждая историческая эпоха создает свой условный исполнительский опыт, который словно консервирует стержневые основоположения, извлеченные из суммы личных интерпретационных опытов. Каждый такой исторический опыт не исчезает вместе с эпохой, его создавшей. Он в той или иной мере подхватывается опытом следующего исторического времени. Но тут следует учесть, что каждый опыт консервирует и высшие смыслы, и предрассудки. Да и сами эти смыслы, почитавшиеся в значении «высших», пройдя стадию консервации, нередко становятся предрассудками. Текучесть суммарного исторического опыта воплощает диалектику постоянства и гибкости принципов этой основы мудрого ориентирования в текущих обстоятельствах исторического движения. Любая методика — результат консервации и синоним опыта в некоей остановленной точке его развития. Методики меняются, меняются законсервированные стандарты. Сильная индивидуальность, влияющая на содержание суммарного опыта исторического времени, вообще может настаивать на «собственном стандарте» как непреложной данности. Это нередко осложняет работу жюри различных международных конкурсов и экзаменационных комиссий. «Это не Шопен (не Бах)», — восклицает умудренный мэтр из глубины давнего опыта, сформировавшего его менталитет. Он не воспринимает текучесть



В. Горовиц

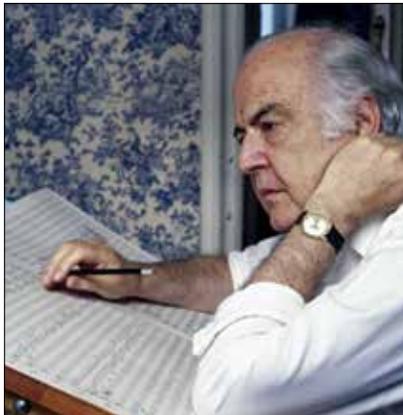
опыта как системное преодоление консервации. Но сама консервация и ее преодоление — имманентные слагаемые опыта, обеспечивающие его историческое движение.

Установление стержневых интерпретационных тенденций времени — это не только консервация стандарта, обеспечивающего для по-



Г. Гульд

средственности фундаментальное чувство безопасности. Это прежде всего исторически ценная консервация высших форм идентичности звучания по отношению к композиторскому замыслу в представлениях того или иного периода. Понятие прогресса в том понимании, которое принято в науке и инженерии, когда новое деактуализирует прежнее, неприложимо к искусству, которое в этом смысле не имеет прогресса.



С. Барбер

Оно имеет только накопление качеств. Исполнительство целиком подчинено этому общему для искусства правилу. Звукозапись открывает нам историческую ретроспективу исполнительских ценностей, делает возможным релятивное сопоставление условных «исполнительских эпох» и индивидуальных



А. Веберн

стилей — репрезентантов времени. Звукозапись открывает для нас пантеон интерпретационных ценностей, формируя музей совершенно нового типа.

Кажется, что стандарт и свобода — вещи несовместимые. Но ощутить свободу как завоеванную данность, как право означает приступить к пользованию свободой. Тут все определяет чувство абсолютной относительности самой свободы,

то есть мера в отторжении стандарта как многоэлементной данности. Подлинный мастер постоянно в плену интровертного любопытства. Он обуян жаждой самопознания — поиска той самой меры преодоления стандарта. Он в постоянном поиске себя — индивидуально выраженного, в поиске единственного (для него и в данный момент) соотношения с традицией. Он устремлен к установлению новой интерпретационной универсалии и на этом пути готов опровергать самого себя. Он понимает, что беспокойство в сомнении лучше успокоенности даже в мнимом заблуждении. Стремление к новизне — это не только стремление к самообновлению. Это нечто, что входит в состав понятия «долг». Каждый большой мастер чувствует свой долг перед расширяющимся пространством творческих накоплений и ищет свое «послушание» на этом поприще. Рахманинов играет Скрябина, Рихтер играет Берга, Горовиц играет Барбера, Гилельс играет Прокофьева, Гульд играет Веберна, Корто играет Равеля... По большей части это премьерные исполнения — восклицания о ценности новообретения. В принципе, стремление к новейшему творчеству для отдельных концертирующих пианистов становится определяющим репертуарным вектором. Роль таких пианистов — важнейшая. Они информируют о новейшем, но главная их функция в музыкальной культуре текущего времени — это сохранение самое фортепианного творчества, объем которого с каждым десятилетием сжимается. Сочинения для фортепиано соло становятся раритетом, а сам фактор присутствия исполнителя, ожидающего новинку, — стимул, побуждающий к творчеству в ситуации исчезающей моды. А мода такого рода — это традиция, которая, подобно живому организму, способна слабеет и обретать новую силу

на следующем витке исторической спирали. Главное — не дать ей превратиться. Даже в тлеющем состоянии она сохраняет потенцию к возрождению. Но залогом такого возрождения видится именно исполнительский корпус, сохранивший ожидание новообретений.

Можно предположить, что поиск новизны и внутреннее стремление к ней — величина постоянная, нечто вроде реализации инстинкта. Это стремление творческого сознания вообще, равно — сочинителей и интерпретаторов. Последние ищут прежде всего способ самовыразиться в континууме слушательских ожиданий и вождедений, т.е. — в гигантском пространстве классического наследия. Сочинитель создает нечто неизвестное (порою — неслыханное в буквальном и в переносном смысле). Исполнитель обращается прежде всего к тому, чего жаждет слушатель, — к известному, многократно явленному в звучании. Но он понимает, что слушатель подсознательно ищет обновления в известном, некую инакость в интерпретации, где он чаёт ощутить что-то иное по сравнению с тем, что уже знает. На известную программу слушатель приходит за «новым в старом». И по сути дела всегда это обретает, поскольку главный индивидуальный знак исполнителя — тот самый неповторимый и не фиксируемый предметно контакт с клавиатурой, т.е. свое «звуковое поле».

Но поиск индивидуальной трактовки формы — неотменяемая работа артиста. Подобный поиск — реализация той самой творческой свободы, без чувства которой артист может стать чем-то роботоподобным. В аналитическом поиске у него две опоры: знание и фантазия. Что первенствует? Даже физики говорят, что фантазия должна быть впереди. Но знание — это опыт. Знание — это сумма инвариантов, таящихся в конкретной стилистике

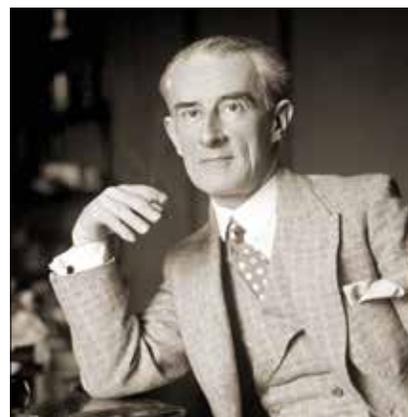
и предлагающих стандарты воплощений. А фантазия — это неудержимая тяга к инакомыслию. Ее регулируют два условия: вкус и искренность (как природная естественность высказывания). В сущности, они переплетены. В принципе, можно даже обозначить некие параметры выпадения из пространства высокого вкуса: банальность, гипертрофия (какого-либо элемента формы или какой-либо стороны ремесла, например, — виртуозничания), конечная неискренность (как искусственно предустановленное желание выйти из пределов «стандарта опыта»)...



А. Корто

Виртуозная сторона фортепианного исполнительства — особая тема. В расхожем понимании пианист-виртуоз — это мастер «фортепианной акробатики», удивительный талант, способный легко и непринужденно преодолевать нечто непреодолимое в глазах обычного сознания. Виртуозность такого рода действительно имеет свое обаяние и свое притяжение, особую способность создания атмосферы восторга. Она сверкает и гипнотизирует, оставляя незабываемый след от встречи с необыкновенным и с чем-то недоступным пониманию. Однако существует понятие виртуозности, объемлющее весь спектр умений мастера, среди

которых — та самая индивидуальная звуковая тайна и буквально беспредельное владение эффектами дления фортепианного звука, сопоставление тишайших и сотрясающе грандиозных звучаний, завораживающих медитаций и пресловутого «пения» на фортепиано. Виртуозность в широком понимании сближается с понятием совершенства, по сути, это один из его синонимов, касающийся, правда, лишь фундаментальной стороны пианистического искусства — его ремесленной выделки, объемлющей все компоненты профессионализма. Конечный же поэтический результат — это то, что



М. Равель

поднимается над нижним слоем фундамента и уже связывается с образом пьедестала.

А кто возводит эти воображаемые пьедесталы? Что определяет невременную весомость того или иного имени? Слушатель. Беспощадный и неопровержимый в приговоре судья. Он избирает корифея времени. Симбиозы прошлого не забыты. Исполнитель по-прежнему может быть и композитором, сохраняя этот великий синкретизм. Просто интенсивность творческого самовыражения снижается, будучи разделенной надвое. Отмечу, однако, что так было всегда. Просто сегодня сформировался мощный собственно исполнительский корпус, предлагающий

«ментальный выбор» для пианистов, наделенных даром сочинительства. И в конце концов сегодня побеждает композиция, приносящая тихое и чаще всего неприметное самоудовлетворение. Тяжек ежедневный труд в каменоломнях клавиш



Э. Г. Гилельс

по добыче вероятного бессмертия. Нацеленный на высший результат, пианист не делит себя на части (разве что соприкасается с педагогикой). Это выдающиеся скрипачи, альтисты, виолончелисты часто становятся артистами-продюсерами, принимают участие в дирижерском деле, к формированию сезонов и фестивалей. Выдающийся пианист обычно постоянно в трудах по добыче права на вхождение в пантеон тех, кто несет в своем имени знак эпохи. Сегодня у нас нет композиторов, чьи имена в простом (хоть и просвещенном) слушательском сознании резонировали бы столь ярко, как имена Михаила Плетнева, Григория Соколова, Дениса Мацуева, Николая Луганского, Алексея Любимова... Этот перечень только наших героев может быть продолжен.

В заключение несколько слов о славе. Максим Горький называл ее «мутной жидкостью», а Марк Твен утверждал лишь безвестность

в качестве устойчивой меры «признания». Однако подобный скепсис и внутренняя настороженность к славе совершенно неприменимы в отношении к мастеру-исполнителю. Да, мир полон себялюбцев и славоискателей. Но Мастер



С. С. Прокофьев

не ищет славы. Он знает, что она придет, что она неотъемлема от его успеха. Он ищет совершенство, порождающее успех, естественно ведущий к славе. Конечно, он ценит славу как следствие его чувства сближения с совершенством. Более того, он не терпит «отложенной славы», к чему всегда готов композитор (писатель, художник). Слава — его природный спутник. Она рождается в концертных залах и вообще в пространствах, соединяющих его с людьми. Потому-то на протяжении веков творцы добывали славу как исполнители сотворенного, приходя в публичное пространство, где слава возникала мгновенно, как свет, излучаемый священным и таинственным контактом.

Итак, главная цель Мастера — совершенство. И мы опять вопрошаем: что это в исполнительском деле? В творениях искусства совершенство всегда является нам от первого лица. Но во всех искусствах это всегда

закрепленная и хранимая в веках данность. Совершенство зовет подражание, но не порождает стандарт. Оно способно породить тенденцию. У нас же несколько иное: сыгранное раз не может быть точно повторено. Так было во все века до рождения звукозаписи. Но и теперь совершенство в исполнительском деле — скользкое понятие. Оно рождается как мгновение единичного восприятия. Как слава. Но само по себе и сегодня оно не может быть исчислено и предложено для повторения кем-либо другим. Совершенство в концертно-интерпретационном деле — это нечто, присвоенное нами, слушающими, всеми испытывавшими чувство счастливого сближения с чем-то непревзойденным. Именно этим эпитетом Аристотель, не допуская превосходства чего-либо, но допуская рядоположность иного, определял совершенство. Встречая нечто непревзойденное, мы все восклицаем славу. Раньше в исторической памяти сохранялось только это восклицание. Теперь же (снова гимн звукозаписи!) сохраняется само исполнительское творение, предметно сберегаемое потомками. И сам этот факт в наше новоскоростное время намечает кратчайший путь поиска кумиров и корифеев уже не среди композиторов, чья «отложенная слава» лишь обещает всеобщее «чувственное удивление» (и то — если обещает). А это вождельное, искомое и остро переживаемое мгновение востребовано, как говорится, «здесь и сейчас». Эти мгновения и определяют символическую фигуру того или иного художественного времени. Теперь это исполнители (и пианисты, может быть, в первую очередь). И сегодня мы наделяем звучание избранных имен «историческими обертонами». ■



# VIII Большой литературно-музыкальный фестиваль «РИХТЕРОВСКИЕ ВСТРЕЧИ» 23 сентября — 9 ноября 2023 года

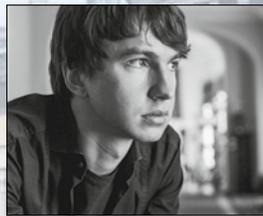
*Олександр Ключко*



Александр Ключко



Иван Бессонов



Алексей Мельников



Валентин Малинин



Энджел Вонг



Ева Геворгян



Алексей Набулин



Екатерина Мечетина



Сергей Давыдченко



Наталья Рубинштейн



Граф Муржа



Кирилл Родин



Владимир Овчинников



Александр Покидченко



Андрей Коробейников

**30 СЕНТЯБРЯ 14:00**

Большой зал Московской консерватории  
Открытие фестиваля

**Александр КЛЮЧКО, Иван БЕССОНОВ, Алексей МЕЛЬНИКОВ**  
Концертный симфонический оркестр Московской консерватории,  
дирижер Анатолий ЛЕВИН

**5 ОКТЯБРЯ**

Итальянский дворик ГМПИ им. А. С. Пушкина

**Валентин МАЛИНИН**

**9 ОКТЯБРЯ**

Концертный зал им. И. С. Архиповой

**Энджел ВОНГ**

**10 ОКТЯБРЯ**

Концертный зал им. И. С. Архиповой

**Ева ГЕВОРГЯН**

**22 ОКТЯБРЯ**

Рахманиновский зал  
Московской консерватории

**ПОБЕДИТЕЛИ МЕЖДУНАРОДНОГО ЮНОШЕСКОГО КОНКУРСА  
ПИАНИСТОВ им. С.В. РАХМАНИНОВА: Лев БАКИРОВ, Артур  
ИСКОРОСТЕНСКИЙ, Глеб СЕМЕНОВ, Жуй МИН**

**24 ОКТЯБРЯ**

Малый зал  
Московской консерватории

**Екатерина МЕЧЕТИНА**

**31 ОКТЯБРЯ**

Малый зал  
Московской консерватории

**Сергей ДАВЫДЧЕНКО**

**2 НОЯБРЯ**

Итальянский дворик ГМПИ им. А. С. Пушкина

**Сергей ДАВЫДЧЕНКО**

**5 НОЯБРЯ**

Рахманиновский зал  
Московской консерватории

**«БРАМС-ТРИО»: Наталья РУБИНШТЕЙН (фортепиано),  
Граф МУРЖА (скрипка), Кирилл РОДИН (виолончель)**

**7 НОЯБРЯ**

Малый зал  
Московской консерватории

**Владимир ОВЧИННИКОВ, Дмитрий СКОРИКОВ (бас)**

**9 НОЯБРЯ**

Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева.  
Малый зал  
Московской консерватории

**Алексей НАБУЛИН, Кирилл РОДИН**  
**Александр ПОКИДЧЕНКО, Андрей КОРОБЕЙНИКОВ,  
Ирина ШИШКОВА (меццо-сопрано), Яна ИВАНИЛОВА (сопрано)**

A close-up portrait of a woman with long, straight, light brown hair and bangs. She has blue eyes and is looking slightly to the left of the camera with a thoughtful expression. She is wearing a light pink top and a necklace with pearls. The background is a soft, out-of-focus indoor setting.

**Ксения КНОРРЕ:  
«Сила звука ограничена,  
а чувства безграничны»**

Фото Ирины Шымчак

Герой настоящей публикации — Ксения Вадимовна Кнорре. При соответствующем запросе Интернет выдает сухую информацию: заслуженная артистка России, профессор Московской консерватории, участник проекта «Педагоги Международного конкурса имени П. И. Чайковского» (проходит под патронатом нашего журнала), среди учеников — лауреат II премии XVII Международного конкурса имени П. И. Чайковского Валентин Малинин, лауреаты всероссийских и международных конкурсов М. Галиахметов, С. Мясоедов, Д. Глебов, Т. Титова, В. Мягкова, М. Манюков, С. Бачковский, А. Кабанова, А. Цагарелли, И. Овсянникова, Е. Яцук и другие. Однако информация эта не дает подлинного представления о масштабе личности Ксении Кнорре, ее профессиональных и жизненных установках, о тонкостях мастерства одного из ведущих педагогов России. Предлагаемое интервью призвано заполнить этот пробел. О прошлом и настоящем, высоком и житейском, временном и вечном — в нашем материале.

**— Вы — дочь одного из величайших фортепианных педагогов в мире, но в официальном списке ваших выдающихся учителей имени Веры Васильевны Горностаевой нет. Как так получилось?**

— Первым моим педагогом была бабушка, Елена Львовна Горностаева. Это было ужасно для бабушки, потому что я просто чудовищно себя вела. Я была вся в своих мечтах, размышлениях и неохотно из них выныривала в реальность, плохо включалась, чтобы понять, чего от меня хотят. Я 20 раз могла вместо фа-диеза брать фа-бекар в соль мажоре. Сама я бы не хотела с таким ребенком заниматься. Бабушка намучилась со мной, потому что мое внимание было где-то в других сферах. Когда я поступила в школу, она меня отдала Элеоноре Богдановне Мусаэлян. Это была добрейшая женщина, она училась у Якова Флиера, имела замечательную пианистическую школу. Но я у нее «сидела на голове», ничего не делала. Это продолжалось первые шесть лет.

Мама в плане обучения музыке ко мне даже близко не подходила. Она была молода, невероятно увлечена своей работой, игрой, преподаванием. Ее жизнь была совершенно переполнена, я видела ее не очень много, хотя меня она очень любила. Была со мной чрезвычайно нежна, любила расчесывать мои волосы, «облизывать» меня, как она говорила. Понимаете, вот это чисто физическое тепло матери для меня было просто блаженство.

Она возвращалась из какой-то поездки, я говорю: «Мамочка, вот мой табель об окончании», — тогда были табели. «Ой, ты, значит, уже во втором классе!». Я говорю: «Нет, мамочка, в третьем». А потом она увидела, что я ни черта не делаю, что успехи мои слабоваты. Поговорила с Элеонорой Богдановной и перевела меня к Анаиде Степановне Сумбатьян. Это было в седьмом

классе. Сумбатьян была очень строгая, я ее страшно боялась. Но с этого момента я начала заниматься, дело сразу сдвинулось с мертвой точки. Правда, через пару лет Анаида Степановна сказала маме: «Вера, я не знаю, что делать с твоей дочерью. Она смотрит на меня своими презрительными голубыми глазами, и я понимаю, что она совершенно игнорирует все, что я ей говорю». В конце концов, она, конечно, повлияла на меня в смысле дисциплины и организации.

Вы спросили, почему Вера Васильевна не взяла меня сама. Я считаю, что она поступила совершенно правильно. Мое глубокое убеждение, что мать и педагог — это диаметрально противоположные функции. Мать — это любовь, прощение, тыл, это то, где ты себя чувствуешь, как в утробе, состояние, которое какое-то время должно продолжаться — все детство и юность. А педагог — совершенно другое. Это наставник, человек, который тебя бичует, пристыжает, который дает тебе знания и требует, чтобы ты погрузился в сферу серьезного, глубокого, ответственного. Это как два разных полушария в жизни. И совмещать одно и другое в одном человеке — значит лишиться и педагога, и матери. Я никогда своего сына не учила. Только если он меня сам что-то спрашивал и просил послушать. Но брать на себя ответственность я не хотела — как раз эта ответственность была на Вере Васильевне, и ее он сильно остерегался. А я была, наоборот, буфером между ними. Посмотрите на иконы, на «Мадонну с младенцем». По линиям, по позе, по взгляду — видите, какие отношения должны быть у матери с ребенком? А взгляните на икону «Господь Вседержитель»: взыскующий, требующий, призывающий образ (как у Тютчева, «казнящий Бог») — вот это голос педагога. Эти две сферы необходимы каждому человеку в жизни. Но они не должны смешиваться в одном лице.



Династия: В.В. Горностаева, К.В. Кнорре, Л. Генюшас

**— Анаида Степановна Сумбатян и Борис Яковлевич Землянский: есть ли что-то главное, что Вы почерпнули у одного, а что — у другого?**

— Анаида Степановна меня, конечно, структурировала, обозначила мои недостатки, требовала профессионализма. Она меня подвинула в смысле ответственности, дисциплины, сама была высокого класса профессионалом и человеком умным, живым, требовательным, с прекрасным чувством юмора. Что касается Бориса Яковлевича — у меня о нем есть статья<sup>1</sup>. Я безумно его любила и люблю, для меня память о нем священна. Он, как врачеватель, умел с человеком обращаться. Когда я ему играла что-то, он всегда сначала хвалил. А потом начинал все разбирать по клеточкам, и оказывалось, что все ужасно. Но этого он никогда не говорил. Борис Яковлевич удивительно бережно относился к тому, из чего соткана музыка. Он научил меня слушать, интонировать, он воздействовал просто даже своим нравом и добротой. Доброта — очень стертое слово. Землянский был человеком иногда и жестким. То есть устремленным к какой-то высшей цели. Это иногда поперек доброты бывает: когда человек преследует некую важнейшую цель, он иногда вынужден быть

жестким. Человек и от себя должен требовать по максимуму, и от тех, кого он учит, от своей паствы, уметь быть стойким по отношению к трудностям. Землянский меня научил слушать и любить музыкальную ткань. Бывает, что за деревьями леса не видно. В данном случае я бы сказала, что за лесом деревьев не видно было. Он меня научил видеть эти деревья, каждое в своей первоначальной красоте и совершенстве. Рядом с ним ответственность за каждый звук становилась заповедью.

Борис Яковлевич умел в каждом ученике выявлять самое лучшее, раскрепощать. Я наблюдала это не только на своем примере. Он был работником алтаря и находился в самой его сердцевине. Помню, в те времена ходили группы педагогов из разных регионов на повышение квалификации. А Землянский их не пускал. Всегда: «Нет, нет, сейчас нельзя, в другой раз!» Он любил интимное, закрытое общение в тишине, потому что урок — как исповедь, священнодействие. Хотя его все равно вытаскивали на какие-то мастер-классы, но он не любил публичности. И мне это очень импонирует, потому что настоящее общение между педагогом и учеником должно быть без свидетелей. Его методы были совсем иные, чем у мамы. Он мне необыкновенно много дал, и в своем преподавании я вспоминаю о нем ежедневно, без преувеличения.

<sup>1</sup> В сборнике «Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Выпуск 4». М., НИЦ «Московская консерватория», 2006.



К. Кнорре, В. Суханов, Т. Титова, А. Соколов, В. Крайнев, Андрей Резник. Испания, 2003

— **Значит, Вера Васильевна Вашего обучения музыке совершенно не касалась...**

— Я выросла в классе у мамы и училась, просто сидя часами у нее на уроках. Это было будто театр, но даже интереснее, чем настоящий. Я не фанат театра, потому что там все безумно неестественно вопят на сцене — это так мало походит на общение. А то, что происходило в классе у мамы, было невероятно увлекательным. Она умела так повлиять на воображение, что человек прямо на глазах начинал играть по-другому. Эйнштейн сказал, что понимание выше, чем знание, а воображение выше, чем понимание. Он считал, что воображение — это самый мощный инструмент человеческого интеллекта вообще. В йоге мы можем представить себе, что одна рука холодная, другая горячая. Или представить, что мы в невесомости, что сливаемся с пространством. Очень многие духовные практики связаны с воображением. Искусство же напрочь все с ним связано. Чем более яркое воображение у человека, тем мощнее он может создать образ. Возвращаюсь к тому, как работала моя мама. Она сама очень увлекалась, вдохновлялась музыкой, и ее уроки были сродни спектаклю, театру одного актера. Она рисовала какие-то картины, настолько зажигала спящего ученика, что он становился во много раз

крупнее самого себя. А воображение не только помогает человеку как художнику, оно помогает телу находить какие-то ресурсы. Это удивительно. Для меня всегда было чудом, что, когда человек вдохновлен по-настоящему, руки сами начинают находить приемы и способы воплощения идеи. Есть в произведениях много технических сложностей. Но когда ты вдохновлен, оказывается, что как-то находишь способ их преодолеть. Другой вопрос, что нельзя ограничиваться шаманством. Надо запомнить, как в этом состоянии у тебя что-то получилось, проанализировать и закрепить. И тогда ты начинаешь владеть этим. Но эти состояния тоже вызываются, и мама умела их вызывать, осенять вдохновением. Без состояния вообще не существует искусства, это особенно важно в музыке — искусстве во времени. Если художника что-то осенило — он сотворил полотно, и оно уже дышит, от него исходит печать вдохновения. А ты — один раз сыграл, а второй раз не сыграл. Это умение — как спичка сырая, загораться от вдохновенного импульса, который исходит от музыки. Можно какие-то пять нот сыграть просто, как ноты. А можно ими сказать что-то сокровенное. Это искусство исполнителя, артиста — из ничего делать что-то потрясающее, впечатляющее. Мама умела это делать.



Алена Киселева, менеджер проекта «Педагоги Международного конкурса имени П.И. Чайковского», Ксения Кнорре, Павел Левадный

Существует такое понятие, как молоко матери, с которым мы все впитываем. И мать все равно является «основополагающим» человеком в жизни — тем более, когда мать представляет собой поистине грандиозную личность. Она была моим педагогом с самого начала. Моя мама — невероятно яркий человек, очень много-сторонний, способный и на гибкость, и на чуткость, и в то же время — порой авторитарный и властный. В ней огромный спектр свойств, которые не могут быть не присущи настоящей большой личности: умение вести свою линию, внутренний стержень. Но есть люди, которые просто властны и не способны на гибкость. А у нее была удивительная открытость к новому. И когда она встречалась с чем-то совершенно другим, инородным для своего уже сложившегося мира, но талантливым и ярким, она быстро увлекалась, перестраивалась и находила этому место в своем внутреннем мироздании. Это редчайшее качество, которым не обладают

даже многие значительные фигуры. Мама для меня неисчерпаема, я могу сейчас сказать, что она — главная персона в моей жизни и главный друг, с которым мы были очень близки. Хотя — и это естественно — в молодости я с ней нередко «бодалась». Это был период становления, осмысления себя. Мама на меня невероятно сильно влияла, и я чувствовала, что должна вырваться. Чтобы почувствовать свой голос, чтобы он зазвучал, надо за него бороться. В жизни были для этого поводы, потому что я встретила с Гидоном Кремером, который, конечно, совершенно завораживал и оказал на меня огромное влияние. Это было, безусловно, противопоставление маме. Но потом это все как-то уложилось. Ведь легче конфликтовать, чем понять, что всему есть место в нашей жизни и что в одном пространстве можно уместить самые различные вещи, и все они имеют ценность.

**— Вы состоялись не только как педагог, но и как исполнитель. Приходилось ли делать выбор: соль-ная карьера пианистки или преподавание?**

— То, что я буду преподавать, я решила еще лет в восемь. В детстве, как только я чему-то научилась чуть-чуть, тут же начинала обучать свою подружку с необыкновенным рвением. А первые ученики у меня появились в 13 лет. Просто какая-то мама из ЦМШ заметила меня и попросила, чтобы я с ее двумя маленькими мальчиками занималась и фортепиано, и соль-феджио, и теорией. Педагог — это человек, который страстно хочет делиться всем. Люди, которые не хотят делиться, не могут быть педагогами, даже если они семи пядей во лбу в своей профессии. Это самое важное свойство — делиться. Когда я что-то узнаю новое, меня впечатлившее, то сразу бегу рассказывать своим ученикам. Для меня это самое большое счастье — поделиться каким-то открытием, чем-то ценным, глубоким, важным. Я все время смотрю интереснейшие лекции по живописи, по философии, по литературе и всем этим постоянно делюсь с учениками. Я их к этому приобщаю, потому что быть педагогом по фортепиано не значит, что нужно учить только на клавиши нажимать. Так что выбор в глобальном плане для меня не стоял, он стоял в повседневном: что сейчас важнее? Грядет какой-то конкурс, концерт, к которому я должна подготовить детей. Потом — все, «стоп», месяц бархатайтесь сами, а я сейчас должна заниматься, потому что обязана «подтвердить свой разряд». Я вообще считаю, что нельзя учить тому, чего сам не делаешь, это нонсенс. Даже если ты когда-то это делал. Потому что все, что было когда-то, уже мертво. Оно живо, только когда продолжается. Поэтому я каждый год учила новые программы, каждый год выходила на сцену Малого



К.В. Кнорре, Л. Кремер, В.В. Горностаева, Л. Генюшас

зала, Рахманиновского. Ездил куда-то, 10 лет работала в Москонцерте, пока не родился Лукас. Выбирать приходится каждый день. Вот сегодня я позанимаюсь побольше, а завтра должна отдать своим ученикам время. Естественно, все зависит от контекста.

— **Традиции взаимоотношений в классах педагогов условно можно разделить на два типа: солнечная система (где солнце — педагог, а планеты — студенты) и созвездие (множество звезд — студентов, объединенные единым контуром — педагогом). Ваш класс к какому типу ближе?**

— Каждый ученик проходит разные стадии взаимоотношений. Мой класс — это довольно большая возрастная амплитуда: от 7 до 25 лет. Конечно, многие смотрят на меня, как на центр вселенной. Понятно, что это временно. Я не влияю на это отношение и со всеми очень просто общаюсь. Я вообще человек не дистанционный. Хотя не могу сказать, что не строгий, особенно когда вижу, что нет отдачи. Вообще, я слышана, что боятся меня. Это значит — уважают. Когда человек мать боится, это патология. А педагога надо немножко побаиваться, потому что это высшая инстанция в твоём труде. Ну, как говорят: побойся Бога. То есть в маленьком пространстве это некий центр, которому ты должен подчиниться. Ты поверил и пошел вслед. Конечно, с Богом не сравниваю, но вся наша вселенная соткана из небольших центров, которые подчиняются центру большому. Так что

это естественно. Потом ученики становятся друзьями. У меня есть масса учеников, которые звонят, делятся своими успехами, советуются, приходят поиграть. Алеша Сергунин, Варя Мягкова, Таня Титова — замечательный музыкант и педагог, Максим Манюков — очень талантливый человек, он сейчас директор музыкальной школы, дочку свою привел ко мне учиться. Риад Маммадов, который все время меня приглашает на свои концерты, кроссоверы с мугамами, с джазом, мне очень интересно, что он делает. Даня Орлов, Ильдар Саубанов, всех не перечислить. То есть ученики стали моими друзьями, они никуда не делись. А маленькие, конечно, пока смотрят, как на центр вселенной. Потом постепенно, по мере того, как они взрослеют, наши отношения меняются. Я со всеми дружу. Мне на самом деле нравятся такие отношения. Но если ты плохо себя ведешь, тогда я становлюсь строгой.

— **Иногда бывает, что в классах прямо семейные взаимоотношения выстраиваются...**

— Нет, у нас скорее дружеские. Конечно, с учениками в период, пока они у меня учатся, у меня общая жизнь. Может быть, это и семья. Меня интересует и здоровье их, и образ мыслей, и что они читают, как проводят время. Интересоваться этим входит в мою компетенцию, потому что жизнь человека не ограничивается уроками в классе, а то, что происходит на уроке, часто бывает следствием образа жизни.

— **Студент Вам приносит сочинение и играет его совершенно не так, как Вы представляете. Я имею в виду не частные «кухонные» моменты, а интерпретацию. Пользуетесь ли Вы правом педагога «менять русло реки» или оставляете студента с его концепцией?**

— Вы знаете, слово «интерпретация» очень внушительно, красиво звучит, но очень редко кто бывает готов к интерпретации на первом уроке. Я таких почти не встречала. Конечно, я могу сейчас упомянуть Валу Малинина: он нетипичный персонаж по своему дарованию, и у него бывают какие-то свои идеи. Это вообще счастье, когда есть идеи, с которыми можно работать. Я, конечно, не собираюсь заменять никогда то, что человек слышит, тем, что слышу я. Но мы можем это обсуждать. У нас в этом обсуждении есть посредник, к которому прежде всего надо прислушиваться, — это автор. Мы толкователи, а это очень ответственно, для толкования нужны основания. Интерпретация — это диалог с автором, она постепенно формируется. То есть это может быть отточено, но, конечно, должно идти от первого лица. Иначе это просто повторение чужих слов. Мы же не попугаи. Поэтому, конечно, самый ценный комплимент, который я получаю и который очень греет душу, это когда после концертов моего класса восхищаются, говорят: «Слушайте, как это так? Они все у вас по-разному играют». Но они же разные люди. Другое дело, что они должны играть профессионально. Моя задача не навязать что-то свое, а извлечь из человека его собственный творческий лик. Это бывает трудно, потому что существует большая «стертость» — от страха, ограниченности, инертности. Не все же гении, прямо скажем. Конечно, есть очень яркие, но их меньшинство. А из других надо попытаться вытащить его самого. И это самая большая помощь, которую может педагог дать ученику, чем бы тот потом дальше ни занимался — будет ли блистать на сцене, преподавать или вообще уйдет в другую область.

— **Ваш студент захотел принять участие в конкурсе, а Вы понимаете, что ему сейчас этот конкурс не нужен. Отговорите? Или будете готовить?**

— Я скажу ему все, что думаю. Если он не переменил решение, — конечно, буду готовить. Дело в том, что совершенно необходимо дать человеку совершить свои ошибки. Иначе он ничему не научится. И это гораздо важнее, чем воспользоваться своей временной властью и пересилить его, переубедить, заставить не совершать эту ошибку. Но ведь он потом все время будет думать: а вот если бы я поехал! Нет, деточка, если считаешь, что ты должен ехать, — пожалуйста. И я буду готовить, ведь если не буду, — он меня еще сильнее опозорит. При этом я понимаю, что он там шлепнется. Но когда сам

шлепнется, сделает выводы на будущее. От ошибок нельзя ограждать, потому что следующая ошибка будет еще более страшной, иногда роковой. Точно так же с детьми. Я как мать знаю, как хочется от всего оградить и все объяснить. Но надо понимать, что на данном этапе Бог дает возможности совершить легкие ошибки, споткнуться, наступить на грабли, — но запомнить. Если сейчас мы избежим этого, в следующий раз будет хуже, а потом еще хуже. Поэтому говорить надо, но запрещать нельзя.

— **О Валентине Малинине: он сейчас лауреат Конкурса Чайковского, у него много концертов, разъездов, предложений. Как в этих условиях продолжать обучение в консерватории?**

— Очень трудно, но он должен научиться планировать свое время. Сейчас перед ним стоит эта задача. Он уже несколько раз споткнулся, кого-то подвел, что-то отменил, потому что человек должен очень многое уметь: быть и художником, мастером и общаться с людьми, рассчитывать свои силы и время. Все, что я перечислила, — только часть комплекса состоявшегося артиста — человека, который невероятно много вещей должен уметь, чтобы не попадать впросак. Сейчас у Вали период обучения этому. Он очень одаренный человек. Ему хочется и это, и то. У него был интереснейший проект с музыкой Александра Локшина: он организовал концерт его памяти, выучил его Вариации, прекрасно их сыграл<sup>2</sup>. Кроме этого, он композитор, пишет свою музыку и хочет в этой области тоже чего-то достичь. Сейчас он играет с саксофонистом<sup>3</sup>. Он человек очень многосторонний, жадный, он все хочет успеть. Я помню, много раз мама цитировала высказывание Нейгауза о Рихтере, который, как известно, был любимчиком, на что многие обижались: «Почему Вы так относитесь к Рихтеру?» — «Поймите, Рихтер не лучше вас всех. Он хочет больше вас всех». Понимаете, человек жаден до всего, он хочет, у него масса идей, проектов, желания что-то выучить. Эта духовная жадность отличает некоторых людей. Она есть у Вали. Он очень многого хочет. Не прошло и двух месяцев после конкурса, как он сыграл два новых концерта, учит ансамблевые программы. У него множество планов, проектов, и он невероятно продуктивен. Конечно, это редкое качество, но и с ним надо уметь рассчитывать свое время.

— **Есть ли конкурсы, которые Вы рекомендуете своим студентам и которые, наоборот, не рекомендуете?**

<sup>2</sup> Концерт 19 сентября 2022 г. в Рахманиновском зале Московской консерватории. Состоялась мировая премьера Девятой симфонии А. Локшина, прозвучало сочинение В. Малинина «Четыре апокрифа в духе мессы».

<sup>3</sup> Музыкальное действие «Импульс» для фортепиано, саксофона (Михаил Казаков) и мультимедиа было представлено 24 сентября 2023 г. в МКЗ «Зарядье».

— Есть конкурсы, которые по плечу ученику и которые не по плечу. Конкурсы — вещь необходимая, даже неизбежная, потому что это некая сублимация пройденного пути, вложенного труда. Как экспо. Люди что-то поработали, им нужно поделиться, показать и посмотреть, как это выглядит и оценивается со стороны. Это определенная ярмарка, на которой все встречаются и показывают свой товар. От этого никуда не денешься. Но сначала надо иметь товар, а потом уже его продавать. Когда ты можешь сказать себе: «О, у меня полные закрома, хранить негде, надо это вынести к людям», — тогда и надо ехать на показ. Но в жизни далеко не всегда такой порядок. Люди выучат одну программу и гоняют ее по разным конкурсам. И ничего в этом хорошего нет. Но в принципе конкурсы нужны. У меня есть один ученик, он помалкивает насчет конкурсов. Но я вижу, что он выучил одно, другое, хорошо сыграл, мы с ним все сделали. И я говорю ему: «Посмотри, вот сейчас можно куда-нибудь поехать. У тебя уже многое сделано». Это нормальная последовательность, когда человек многое приобрел, и нужно как бы подвести черту, получить итог, съездить, сыграть, послушать, что люди говорят.

**— Вы работаете с учениками большого возрастного диапазона. Многие говорят, что сейчас новое поколение, совсем другие дети и все в таком роде...**

— Каждое время несет свой отпечаток. Не плохой и не хороший, просто другой. Все времена имеют свой жаргон и свои повадки, это совершенно естественно. Но говорить «вот в наше время...» — это же обычная песня, не надо поддаваться этому искушению. Да, в наше время было что-то другое. Но талантливых, хороших, порядочных людей — и подлецов, бездарей, проходимцев одинаковое количество во все времена. Ничего не меняется. Они все просто немножко покрашены по-разному. Мода меняется, а человеческая фигура остается неизменной: есть толстые, есть тонкие.

**— Занимаетесь ли Вы «кухней» — постановкой рук, технико-физиологическими аспектами игры, или в основном Ваш класс не требует такого рода работы?**

— Обязательно занимаюсь. Конечно, это зависит от того, насколько человек приспособлен. Даже с Валеи мы иногда занимаемся такими вещами, но у него руки просто божественные, приспособляемость к клавиатуре высшего класса, он очень ловкий. И то я иногда его ловлю на каких-то глупостях, что-то подсказываю. А с кем-то надо все время заниматься.

Всегда много приходится заниматься звуком. К нему надо относиться бережно, как к чему-то сакральному.



От пианиста должны идти сокровенные токи, должен быть полнейший контакт со звуком. Таких понятий, как «громко», «тихо» не существует. Мама тоже очень не любила эти определения. Она всегда требовала, чтобы звук был чем-то окрашен. Потому что сила звука ограничена, а чувства — безграничны. И звук должен исходить от чувства, от состояния. Тогда он становится окрашенным гневом или радостью... А в категориях «тихо» и «громко» у нас очень небольшая амплитуда. При всем мастерстве все равно ограниченная область динамики звука, а разнообразие его рождается из чувства. Это действительно тайна. Не знаю, может ли наука как-то это объяснить. Но звук по-разному бывает окрашен эмоциональным посылом. Ведь все forte: и торжество, и гнев, и отчаяние, и радость. Можно долго перечислять всякие спектры человеческих состояний, но все они будут на forte или fortissimo. Поэтому очень важно понимать, из чего рождается звук.

Одна из самых страшных вещей для исполнителя — это зажим. Он всем свойственен без исключения. Нужно освободиться, давать рукам возможность самим найти удобное, естественное положение на клавиатуре. Ведь от чего болят руки? Мы напрягаемся, мы насилуем свой организм зажимами физиологическими и психическими, страхами какими-то. И в зажиме страх — это главное, он мешает раскрепощению. А тело человеческое совершенно. Конечно, у кого-то руки более гибкие, у кого-то менее, кого-то чуть-чуть подтолкнешь — и он побежал. Но в принципе, почти каждый может играть, но только через раскрепощение. А это и есть самое трудное. Даже если человек решил, что вот сейчас он освободится, то через три секунды он об этом забывает.

**— Есть ли у Вас какие-то технологии раскрепощения? Или к каждому свой ключик?**

— К каждому свой. Я многое читала об этом, интересовалась упражнениями. Они есть, сейчас все доступно. Человек, если имеет проблему, может всегда сам почитать о ней. Но для этого нужно иметь мыслительный аппарат. Опыт приобретается самостоятельно. У меня самой, в принципе, руки благодатные, но я тоже зажималась и всячески с этим сражалась. Мне очень помог в каких-то моих пианистических проблемах Самвел Алумян, которого я горячо люблю, он был светлейший человек с горячим сердцем и с замечательной игумновской, флиеровской школой.

**— Вы к нему перешли на пятом курсе?**

— Нет, пятый курс я заканчивала уже после смерти Бориса Яковлевича. У меня оставалось три месяца обучения. Я ушла в марте в декрет, была беременна Ликой<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Лика Кремер — актриса, телеведущая, подкастер.

Бориса Яковлевича не стало за три дня до рождения моего первого ребенка, моей дочери. Поэтому я всегда помню этот день. Это страшное стечение радостного и трагического. Он умер 12 мая. Мне не сказали, потому что я была уже в роддоме. 15 мая я родила. И первое, что узнала, когда вышла из роддома, — что Бориса Яковлевича больше нет. А на следующий год я вышла в марте, сдала научный коммунизм. У меня был смешной разговор с преподавателем в присутствии аудитории сокурсников. Он сказал: «Сочувствую вам, что вы не посетили ни одной лекции». И я не без бравады ему ответила: «Зря вы мне сочувствуете. Вы можете порадоваться за меня: я родила дочь. Поэтому я не могла ходить на ваши лекции». Он был очень недоволен моим ответом, но поставил мне четверку. А потом я стала готовиться к диплому — концертмейстерский, камерный классы и специальность. Диплом играла уже от мамы. В аспирантуру я поступила к Самвелу Алумяню. И он, помимо сердечного тепла, мне очень много дал замечательных музыкальных идей, научил конкретным пианистическим вещам, которыми я раньше не пользовалась, — например, разумно двигаться по клавиатуре. Он умел удивительно выстраивать пианистические движения, словно фигуры в танце. Объединение позиций, мотивов этим движением.

А мама меня учила просто тем, что я наблюдала в классе. И это хорошо, потому что когда она направляла на меня свои лучи напрямую, у нас сразу случилось короткое замыкание. Я не переносила этого. Меня очень злило, что она говорит то, что я и так знаю, просто у меня не получается. У нас были тяжелые моменты, она швыряла в меня нотами, ругала ужасно, было много таких стычек. Но в классе у нее я сидела, как замороженная. Мамины уроки — это самые интересные музыкальные впечатления в моей жизни. В ЦМШ я сбегала с каких-то уроков, часами сидела у нее в 29-м классе и мысленно вместе с ней преподавала. Она что-то говорила, а я потом тоже думала: а что бы мне еще хотелось сказать и как объяснить? Меня эта кухня очень увлекала, интересовала, и было понятно, что это мое призвание. Но по окончании аспирантуры у меня был сложный период. Я работала на кафедре общего фортепиано, мама хотела взять меня ассистентом, но не получилось. Ректором тогда был Борис Иванович Куликов, а мама не так давно написала статью о Тихоне Хренникове в несколько разоблачающем духе<sup>5</sup>. И к ней в связи с этим было ужасное отношение. Еще и мужа моего — отца Лукаса<sup>6</sup> — травили, он, будучи выпускником Московской консерватории, дважды поступал в аспирантуру и получал двойку по специальности.

<sup>5</sup> Статья «Кому принадлежит искусство?» («Советская культура», 12.05.1988)

<sup>6</sup> Пятрас Генюшас — выпускник Московской консерватории в классе В. В. Горностаевой. Профессор Вильнюсской консерватории, лауреат Национальной премии Литвы по литературе и искусству.

Он заканчивал аспирантуру в Вильнюсе. А между тем он прекрасный музыкант. Так мстили моей матери...

Мне тоже доставалось, потому что ей самой ничего не могли сделать. Она уже состоялась, хотя ее и держали невыездной в 80-е годы. Потом мною заинтересовался Олег Иванов, ученик Эмиля Гилельса, он преподавал в консерватории. Это был такой непоседа, летающий человек, который бегал по каким-то инстанциям, что-то все время решал. И он приспособил меня заниматься с некоторыми лучшими его учениками. А самая лучшая у него была Мира Марченко, и я с удовольствием за нее взялась. Мы с ней очень подружились. Для меня заниматься с ней было большим наслаждением. Потом она куда-то съездила, получила одну премию, другую. Но спустя два года Иванов мне сказал: «Слушай, я ничего не могу сделать, я пытаюсь тебя пробить ассистентом, но это просто невозможно. Я поговорю с Татьяной Петровной Николаевной, может быть, она что-то сделает на кафедре». Мы с ней были хорошо знакомы, я очень ее почитала, она мне даже дала своего студента Витю Лядова. Говорит: «Это трудный мальчик, пожалуйста, попробуй с ним позаниматься». И я с ним занималась с большим увлечением. Он очень трудный был по характеру, но я от него добилась многого. Он тоже получил какую-то премию. И Татьяна Петровна со своей стороны попыталась взять меня на кафедру. Потом рассказывала: «Я ничего не могу сделать. Они на меня накинулись, как вороны!». На нее — лауреата Ленинской премии, народную артистку — только за то, что она завела обо мне разговор. Она дала мне рекомендательное письмо, очень хороший отзыв. А ассистентом вместо меня взяла Лядова, он как раз уже закончил консерваторию. Но для меня

главное было — это возможность заниматься с талантливыми людьми. А потом начальство поменялось, ректором стал Михаил Алексеевич Овчинников. И спустя годы он взял меня ассистентом к маме — Татьяны Петровны, к сожалению, уже не было в живых. Но и тогда непростое складывалось, в первую очередь, из-за сложных отношений с Сергеем Леонидовичем Доренским. Он со мной был очень строг, считал мое присутствие на факультете незаконным, играл роль блюстителя порядка и справедливости. Мне даже пришлось по просьбе Овчинникова увольняться на год, чтобы усмирить его гнев. Но потом был Первый открытый конкурс ЦМШ, где в жюри сидел Доренский, и Лукас получил первую премию, потому что был на три головы выше всех. Было награждение, на котором присутствовали и мама, и Доренский, и Лукаша. Я говорю: «Слушайте, ну хватит уже враждовать. Сколько вообще жить-то осталось? Ну какой смысл от этой вражды? Тоже мне, Монтекки и Капулетти». В общем, как-то все успокоилось. Мама с Доренским даже стали созваниваться. А мы с ним, кстати, родились в один день. Потом мы очень подружились, на концертах сидели рядом. В общем, это безобразие закончилось, но было сложно.

**— Я сейчас озвучу провокационный тезис, а Вы согласитесь или опровергнете его: пианистов слишком много. А отсюда — ВУЗов, выпускающих пианистов, слишком много.**

— Да, конечно, это очевидно, что тут опровергать. Пианистов много, но, с другой стороны, хорошо, что люди занимаются игрой на рояле, а не чем-то более примитивным, и никому не вредят своей деятельностью. Вообще, я считаю, что все должны играть на рояле.



Просто не обязательно выбирать это своей профессией. Игра на рояле и мозг развивает, и душу, и тело. Все, что у человека есть, подвергается развитию через общение с музыкальным инструментом.

А что касается вузов — вопрос в их качестве, не мне судить. Вообще людей слишком много на планете — что будем с этим делать?

**— Есть у Вас некий главный профессиональный принцип, то, о чем Вы помните всегда и от чего не отступите никогда?**

— Наверное, есть. Его сформулировал мой друг, любимый мною Паша Нерсесьян: я всегда помню, что не они — для нас, а мы — для них. То есть я должна сделать все, что могу, для того, кто попал в мои руки. Найти оптимальное решение для развития, поделиться всем, чем могу. И ничего от этого не ждать. Любые попытки использовать ученика как средство для самопродвижения — грех. Присасываться и пользоваться его заслугами, присваивая их себе, — тяжелейший грех. Обижаться, что он тебе чего-то не додал, в то время как ты для него столько сделал, — это тоже грех. Он от тебя получит, а отдаст другому. Это принцип, который касается не только музыки. Какова функция педагога? Отдавать. Ты сам получаешь? Теперь отдавай, и не надо пытаться вернуть себе что-то, это ложная позиция, неправильная. Над всем есть высший судья. Если причитается — тебе вернется, а каким образом — ты не знаешь. Поэтому я очень люблю фразу Доренского, который говорил: «Двери моего класса всегда открыты — на выход». Сам он, правда, «блудных сыновей» не принимал. Но эта фраза мне нравится. Более того, дверь моего класса на вход не всегда открыта, потому что, особенно с возрастом, хочешь тратить силы и время на тех, на кого есть смысл тратить, а не просто на всех подряд, как в молодости. Дверь открыта на выход, потому что я никого не держу. Люди могут просто не подходить друг другу. У меня, правда, пара человек была, которые перешли от меня, посчитав, что я недостаточно высоко их ценю. Вполне возможно, что им просто надо было получить что-то другое у другого педагога. Это совершенно естественно, обид не может быть.

Так что мой принцип с учениками — выполнять свою миссию, свое предназначение. А если кто-то возвращается тебе любовь, то это особое счастье, которого не надо ждать как само собой разумеющегося. Знаете, я задумывалась над смыслом слова «благодарность». Люди считают, что благодарность — это то, что они должны от кого-то получить. Но это не так. Благодарность — это когда Бог дает тебе возможность дарить благо. И если я смогла кому-то помочь, — это счастье. Благодарность для меня существует просто в том, что я кому-то нужна.

Как назвать нашу профессию? Проводник. Поэтому очень важно внутреннее нравственное состояние. Ничего нельзя делать из корысти. Эти сосуды должны быть абсолютно чистыми. Ты — как пророк, через которого Господь вещает людям. И в момент работы ты должен быть на уровне этого пророка. То же самое я говорю ученикам: «Ты сейчас не Саша или Наташа — скромный в жизни человек. Ты пророк. Через тебя сейчас говорит Бах! А через Баха говорит Бог. А ты сидишь, бормочешь под нос. Ты будешь очень симпатичным, милым, скромным и деликатным человеком в жизни. А за инструментом — „глаголом жги сердца людей,». И в этом одна из важнейших ипостасей нашей профессии.

**— Кто из современных пианистов Вам особенно интересен?**

— Очень дорогие для меня имена — Розалин Тюрек, Золтан Кочиш, интересны Аркадий Володось, Раду Лупу. Плетнев, конечно, вызывает уважение, хотя не все мне близко, но он человек, у которого особое место на небосклоне. Мне интересно творчество моих коллег — Павла Нерсесьяна, Якова Кацнельсона. Интересно, как движется и развивается в музыке мой сын Лукас (представляю сразу, как он, читая эти строки, называет меня «сумасшедшей матерью», но я не виновата, что мы с ним находимся в ближайшем родстве, это просто совпадение...). Он сейчас потрясающе записал Первую сонату Рахманинова — по манускрипту, первую редакцию, которую никто никогда не играл. Был очень увлечен этим, это очень серьезная, масштабная работа<sup>7</sup>. Вообще, когда начинаешь перечислять, обязательно что-нибудь упускаешь. Мне интересно все, рожденное творческим духом, а не желанием отличиться или корыстью.

Мне интересно то, чем занимается Артем Агажанов. Это совершенно одержимый человек, замечательный музыкант, который придумал целую систему объединения исполнительства и теоретических знаний — ИКАМ (исполнительский комплексный анализ музыки). Анализ, полифония, теория, сольфеджио и исполнительство — все изучается отдельно, а он объединил эти вещи, вывел некие общие критерии исполнения. Артем вовлекал меня в работу по рецензированию различных исполнений одного и того же произведения. Нужно было просто внимательно смотреть в ноты и соотносить с исполнением. Можно всю жизнь прожить и понять, что ты все равно недостаточно внимательно смотрел в ноты. Умение тщательно анализировать то, что написано автором, в сочетании с осмыслением гармонии, формы, стилистических приемов, фактуры и т.п. расширяет и углубляет степень познания сочинения. Артем создал своеобразный рейтинг близости исполнительского прочтения к авторскому

<sup>7</sup> См. с. 36.



Урок в 29-м классе Московской консерватории

тексту. Разработаны целые таблицы параметров, по которым он об этом судит. Может показаться слишком наукообразно, но на самом деле это очень живая система.

**— Разучивали ли вы с учениками современные сочинения? И вообще, как Вы относитесь к современной музыке?**

— К современной музыке, которая похожа на музыку, я отношусь хорошо. Бывают очень интересные эксперименты, я не хочу это зачеркивать, но все-таки музыка — это то, что идет из руслу традиции, хотя, естественно, она не должна повторяться. В этом смысле одно из блистательных сочинений последних лет для фортепиано — это

«Буковинские песни» Леонида Десятникова. У меня, кстати, их играли ученики. Но вообще я, наверное, консервативна. Иногда мне приносят какие-то сочинения, обязательные для исполнения на конкурсах. Я всегда могу что-нибудь придумать, найти какую-то зацепку и сделать из этого художественное произведение с точки зрения исполнительства. Это можно с любой музыкой сделать. И в этом смысле я почти любую музыку принимаю. Восхищает тебя материал или нет, но когда ты начинаешь с ним работать, его надо полюбить, и тогда получится что-то хорошее. И, конечно, нужно улавливать идеи автора, вслушиваться в текст, считать в нем смыслы. Это питает наше воображение, возникают какие-то образы. Надо просто садиться и работать с той музыкой, которая на повестке дня, и в процессе работы ею увлечешься.

Вообще я все время учусь. Работа с учениками — это то, что больше всего учит педагогов. Это просто бесконечная область самообразования, потому что каждый человек — это планета, и с каждым ты по-разному должен заниматься. Нет одинаковых людей. Самое главное — это учиться. Как в анекдоте: «Деточка, образование нельзя дать, его можно только взять». Когда приходит ученик, который просто, как пылесос, из тебя высасывает знания, — это счастье. Жадность в области обучения меня восхищает. ■



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ, ответственный секретарь СК РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедов Российской Федерации музыкального союза.



© meloman.ru

# На большой сцене: романтизм и анти...

Юрий Фаворин давно не нуждается в представлении. Сегодня он — одна из первых величин на фортепианном небосклоне России. Пианист активно гастролирует, на его концертах полные залы. В этом сезоне у артиста насыщенный концертный график и участие в филармонических абонементных программах. 7 октября в рамках абонемента Московской филармонии «Вечера фортепианной музыки» в Концертном зале имени П. И. Чайковского прошел речиталь Фаворина.

**П**рограмма концерта обещала академическую основательность и одновременно — незаурядность и стилистический контраст: Соната ля мажор Шуберта (D 664) соседствовала с сонатой Метнера (соль минор, соч. 22), «Лесные сцены» Шумана с Шестой сонатой Прокофьева (весьма неожиданное соседство).

Концерт задан с самого начала. Мастерская игра полутонами динамики в первой части сонаты Шуберта, кристально выверенная,

ювелирно вписывающаяся в акустику зала Чайковского раннеромантическая аскетичная педаль погрузили зал в атмосферу высокой эстетики, идеального мира красоты — с простотой и одновременно драматизмом, свойственными Шуберту, как никому другому. В мечтательной второй части пианист продемонстрировал прекрасное владение формой, выстроив единое мерное повествование на 6/8.

А по-шубертовски бравурный финал, сыгранный деликатно, даже, я бы сказала, скромно

и деликатно-виртуозно, напомнил выступление Фаворина на I туре XV Конкурса Чайковского. Тогда меня поразило выбор сонаты: 11-я Бетховена, конкурсно невыгодная с точки зрения внешних эффектов, при этом невероятно трудная (и «неудобная») с точки зрения пианизма. Одно из тех произведений, на которых пианистам благодатно постигать бетховенский стиль, с которыми хорошо поступать, скажем, в аспирантуру, чтобы показать академический арсенал своего пианизма, однако для конкурсных прослушиваний

она, казалось бы, не подходит. Тем не менее, Фаворин выбрал именно ее, и тогда это меня покорило. В высшей мере качественно сделанная музыкально-исполнительская работа, рассчитанная не столько на внешние эффекты и широкую публику, сколько на — как минимум — знающую, а в идеале — профессиональную публику. К слову, тогда, в 2015-м, сидевший в жюри конкурса Питер Донохоу аплодировал Фаворину, подняв руки высоко над головой, не скрывая своего восторга. Я вспомнила об этом, с интересом слушая Шуберта в исполнении Фаворина. Видеть игру мастера — исключительно приятно и умиротворяюще.

После прозрачной рафинированной шубертовской сонаты эмоционально-сложная и насыщенная фактура 22-го опуса Метнера прозвучала захватывающе и убедительно. Кажется, Фаворин наслаждается сложностью фортепианной музыки: динамические и колористические нюансы звука — его неоспоримое преимущество. Это было очевидно и в «Лесных сценах» Шумана, прозвучавших во втором отделении концерта. Причудливые и колоритные пьесы немецкого романтика, музыкальные зарисовки в стиле бидермейер в исполнении Фаворина были полны очарования, а его рiапо в них было особенно мягким.

«Вступление» прозвучало прозрачно и по-детски просто и нежно, отсылая слушателя к «Детским сценам». На пьесе «Вещая птица» автору этих строк вспомнилось исполнение

Элисо Вирсаладзе, ставшее своеобразным камертоном. «Вещая птица» у Вирсаладзе — таинственная, потусторонняя, завораживающая, оставляющая за собой гипнотический шлейф тишины. У Фаворина она совсем другая: причудливая, чуть угловатая, щебечущая (звукоподражательные краски верхних регистров), с внезапно обрывающейся темой в конце пьесы. «Прощание» прозвучало особенно поэтично, проникновенно, напомнив тему из «Фантазии» ор. 17.

Идея, лежащая в основе контрастного построения концертной программы, не нова: это разнообразие. И все же цикл Шумана и ударная соната Прокофьева рядом — это слишком радикально. Контраст стилей, состояний, эстетики, звукоизвлечения столь велик, что перестроиться за минуту паузы, пока артист выходит за сцену, не представляется возможным! Вероятно, в этом есть какой-то философский смысл, социальная аллюзия на незапамятность событий последних лет; или, быть может, дело в репертуарной политике зала? Можно пофантазировать... Скажу лишь, что как бы блестяще не исполнялась соната Прокофьева, слушать ее после чудного тонкого и рафинированного Шумана — испытание. На мой взгляд, не самое удачное репертуарное решение: тот случай, когда лучшее — враг хорошего. ■

*Фото предоставлено пресс-службой Московской филармонии*

**Ближайшие концерты  
Юрия ФАВОРИНА  
в Москве**

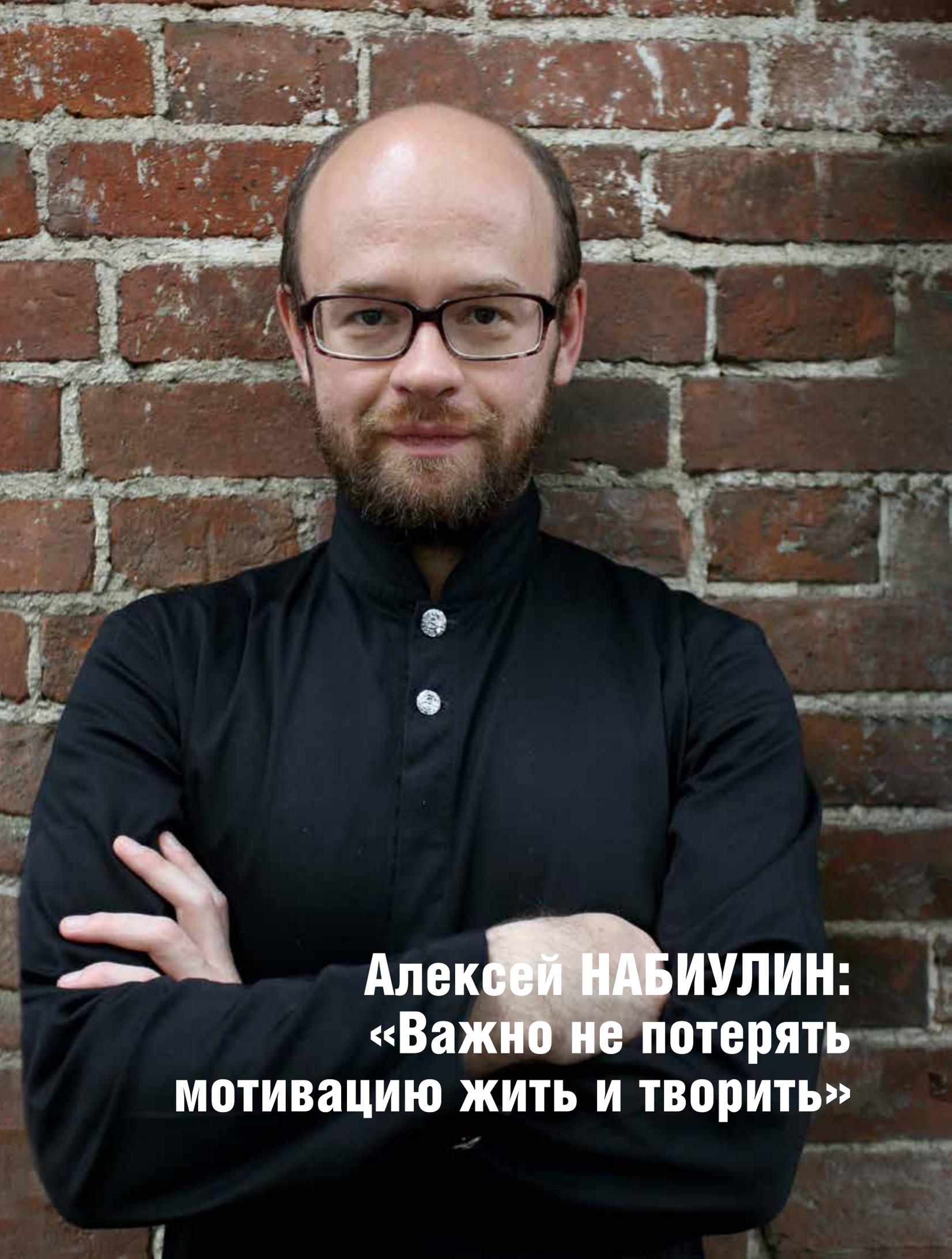
**3 декабря,**  
КЗЧ. Бетховен. Концерты  
№ 3, № 5 для фортепиано  
с оркестром. Российский  
национальный оркестр

**8 декабря,**  
КЗЧ. Берлиоз. Концерт  
для двух фортепиано  
с оркестром. Николай  
Мажара, Государственный  
академический  
симфонический  
оркестр России имени  
Е. В. Светланова

**16 декабря,**  
ГЭС-2. И. С. Бах.  
«Гольдберг-вариации»



Светлана МЕЛЕНТЬЕВА  
Кандидат искусствоведения,  
пианистка, переводчик, педагог,  
президент российского филиала  
World Piano Teachers Association



**Алексей НАБИУЛИН:  
«Важно не потерять  
мотивацию жить и творить»**

Мы часто сетуем, что нынче «редеет золотой фонд педагогов», основавших российскую фортепианную школу. В каком-то смысле так и есть — великие мэтры уходят, и это неизбежность, но педагогические принципы, заложенные когда-то братьями Рубинштейнами, Танеевым, Сафоновым, Игумновым, Гольденвейзером и другими великими музыкантами, продолжают применять и, в соответствии с духом времени, развивать современные педагоги — преподаватели Московской консерватории. В знаменитых классах Нейгауза, Зака, Оборина, Флиера все так же собираются ученики и происходит магический процесс познания искусства фортепианной игры. Накануне фестиваля «Рихтеровские встречи» мы встретились с одним из его участников, молодым преподавателем, ассистентом профессора П. Т. Нерсесьяна в Московской консерватории, лауреатом второй премии XII Международного конкурса им. П. И. Чайковского Алексеем Набиулиным. Разговор шел о Рихтере и Рахманинове, о том, что стараются заложить в своих учениках современные педагоги, и, конечно же, о Конкурсе Чайковского.

— **Давайте начнем сразу с последних событий. Одним из поводов для встречи стало ваше участие в XVII Большом литературно-музыкальном фестивале «Рихтеровские встречи». Как вы оказались среди выступающих?**

— Все просто — меня пригласил Михаил Михайлович Александров, арт-директор фестиваля, и я, конечно же, с удовольствием согласился, представилась счастливая возможность поиграть на сцене.

— **9 ноября в Библиотеке-читальне имени И. С. Тургенева вы исполнили программу вместе с Кириллом Родиным. Как она родилась?**

— Это тоже была идея Александра, которому я очень благодарен: он предложил мне выступить и соло, и в ансамбле. Я играл Первую фортепианную сонату Рахманинова, а с Кириллом Владимировичем — его же Сонату для виолончели и фортепиано соль минор. Хочу заметить, что этот концерт — еще и воплощение очень давних планов: поиграть в дуэте с Родиным.

— **Получается, вся программа была посвящена Рахманинову?**

— Да, мы не выходим из общей прекрасной тенденции всемирных празднований рахманиновского юбилея.

— **Дело, наверное, не в юбилее, а в том, что для любого русского пианиста Рахманинов — как воздух. Я не знаю ни одного, который бы равнодушно относился к творчеству Сергея Васильевича. Расскажите, пожалуйста, как вы пришли к Первой сонате? Мне кажется, путь к ней не бывает легким.**

— Да, это долгая история. Давно на нее глядел, как и на «Остров мертвых», почтительно держась вдали, потом потихоньку приглядывался-примерялся, годы прошли,

и я ее, надеюсь, выучил. Признаюсь, что дерзнул на нее покуситься благодаря своей педагогической работе.

— **Видимо, кто-то из ваших учеников решил ее учить?**

— Да, с замечательным Сашей Малофеевым (он у нас в консерватории учился до прошлого года) мы проходили эту сонату, но долгое время я абсолютно не мог ее понять. Хорошо помню, как Саша принес ее в первый раз — я был в ужасе: что это за музыка, неужели Рахманинов мог это написать? А потом, мало-помалу, как-то...

— **Вы хотите сказать, что до этого момента никогда не слышали Первую сонату Рахманинова?!**

— Нет, я ее слышал, конечно, и до этого, но честно могу сказать, что не мог дослушать от начала до конца даже в эталонных исполнениях. Это одно из таких художественных произведений, которые для понимания требуют долгой тщательной работы изнутри. Пока ты сам ее не перекопаешь, не поймешь. Насколько она может быть тяжела для слушателя, могу только предполагать. Вот мне и не удавалось ее понять... А уж как долго я ее учил! У меня такого никогда не было, чтобы работа растягивалась на годы.

— **Вы не одиноки. Я знаю многих, кто именно так ее и учил. А что с виолончельной сонатой?**

— Я благодарен Михаилу Михайловичу Александрову, что он вытолкнул меня из привычной душевной лени. Он мне буквально приказал: «Возьми и выучи, вдруг у тебя больше не будет мотивации такое сделать, а в репертуаре потом останется». Работа над ней оказалась достаточно легкой. Это прекрасная светлая музыка, в которой слышны мотивы многих рахманиновских шедевров, и она сподвигала меня на активные занятия в августе. Вместо привычного ничегонеделания...



— **Как вы вообще к Рахманинову относитесь?**

— С благоговением, почтением, уважением. Как тут еще скажешь. Мы не можем относиться слишком субъективно к тому, как светит солнце, течет река, шумит ветер. Музыка гениев — это некая данность, и личное «нравится – не нравится» не подходит для таких категорий. Но если ответить кратко, я горячий и убежденный поклонник его творчества.

— **Вы много играете Рахманинова, он входит в ваш репертуар?**

— Да, достаточно много. Давным-давно, когда я был совсем молод, на фестивале в Харькове в честь очередного юбилея Рахманинова я сыграл все пять концертов в три вечера. Теперь кажется, что это происходило в прошлой жизни, а примеряя тот случай на себя нынешнего и свои нынешние возможности, мне кажется, что это было уже не со мной.

— **Фестиваль, с которого мы начинали наш разговор, посвящен Рихтеру. Рихтер — это глыба, знак эпохи. Тем не менее, вечные споры — Рихтер или Гилельс — до сих пор продолжаются. Это неудивительно, ведь они — абсолютно разные. Кто же ближе вам?**

— Ну, это как «чай или кофе». В прошлом году, кстати, тоже по приглашению Михаила Михайловича Александрова я играл на фестивале фортепианной музыки имени Эмиля Гилельса — «Приношение Гилельсу». А в этом — «Приношение Рихтеру». И тот, и другой — великие люди, великие фигуры, которых противопоставлять не стоит. Кому-то больше нравится один, кому-то — другой; мне, например, больше нравится Гилельс. Но я никогда не забуду детское впечатление, когда мне посчастливилось побывать на «живом» концерте Рихтера в Минске.

— **Расскажите, когда и как это случилось?**

— По-моему, это был 93-й или 92-й год. Директор филармонии, который был другом нашего педагога, устроил нам возможность пройти на этот концерт, и мы сидели на сцене. Я видел не привычную из зала картинку, а слева. Рихтер исполнял последние сонаты Бетховена, для ребенка воспринимать все было, конечно, достаточно сложно, но я помню это зачарованное состояние умиротворенности — все было настолько прекрасно, необычно и успокаивающе, что я впадал в транс, знаете, как многие засыпают на концертах — в общем-то, хороший показатель. На самом деле, человек засыпает, когда ему хорошо.

— **Или скучно.**

— Ну, не знаю. Я часто спал на концертах...

**— Вот это признание! Значит, концерты были неинтересные.**

— Возможно, какие-то и неинтересные, но состояние «как хорошо!» мне запомнилось.

**— Вы стали заниматься музыкой в возрасте пяти лет со своей мамой. Как она догадалась, что у вас есть способности?**

— Очевидно, это выяснилось в процессе.

**— Был ли у вас дома инструмент?**

— Да, это был мамин инструмент, чешский Weinbach, доставшийся по страшному «блату». Я думаю, каждый родитель, который умеет что-то делать, пробует это показать своему ребенку. Точно так же моя мама — попробовала, выяснилось, что у меня есть, как ей казалось, необыкновенный слух. Потом меня показали в музыкальной школе, и процесс пошел.

**— Вы занимались с удовольствием?**

— Не скажу, что с удовольствием, но с ответственностью — да. В детстве я был серьезным ответственным ребенком. Понимал: если мама сказала, значит, надо.

**— История знает случаи, когда к инструменту тянулись младенцы, ставшие потом знаменитостями, но были и такие, которые, начав заниматься в 9–10 лет, тоже добивались успехов. По вашему мнению, какой возраст — самый подходящий?**

— В этом вопросе я согласен со всеми методичками, что возраст 4–5 лет — самый оптимальный. Если человек супергениальный, да, бывает, что и в три года потянется к инструменту и сумеет подобрать правильные гармонии, и такое чудо уже само за себя говорит. Но если позднее, то есть опасность упустить нужный момент. То есть около пяти лет — самое оно.

**— Затем в возрасте десяти лет вы поступили в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. Как вы вспоминаете те времена?**

— Сейчас с ностальгией и удовольствием. Это были достаточно сложные 90-е годы, голодные, в каком-то плане мрачноватые, но я этого не замечал и все время посвящал учебе и только учебе.

**— Кто был вашим преподавателем в ЦМШ?**

— Сиявуш Иршадович Гаджиев. Прежде всего, он давал мне очень сильную мотивацию — все время повторял: «Давай, давай, Леша, ты можешь и ты будешь».

**— Потом вы поступили в консерваторию и оказались в классе у Михаила Сергеевича Воскресенского. Как это случилось?**

— Сам Гаджиев учился у Воскресенского в аспирантуре, и между ними были и есть дружеские отношения. Еще во время моей учебы в школе он показывал меня своему профессору, так что в консерваторию я поступал целенаправленно к Михаилу Сергеевичу.

**— Кто с вами тогда учился в те годы?**

— Там был звездный состав: Сережа Кузнецов, Сережа Кудряков, Юра Мартынов — все они сейчас преподают в консерватории.

**— Какая атмосфера была в классе? Наталия Труль, ученица Воскресенского, вспоминала, что очень семейная. Собирались дома у профессора, на даче, после концертов, салаты строгали...**

— Да, это все было и очень запомнилось. Для меня это осталось навсегда ярким примером человечности.

**— Мне вообще кажется, что человечность — отличительная черта русской школы.**

— Я бы так не обобщал, но на данном конкретном примере скажу, что именно таким должен быть профессор.

**— А ассистентами в ваше время учебы кто у него был?**

— Как раз Наталия Владимировна Труль. Могу добавить, что такое временное совпадение — большой подарок судьбы. Заниматься с ней было большим удовольствием.

**— Как у вас складывались отношения с Михаилом Сергеевичем, прежде всего профессиональные?**

— Вы знаете, если бы я ходил на уроки и занимался с ним сейчас, я бы подвергал все тщательному анализу и выжимал для себя концентрат из того, что именно мне говорят. Размер видишь со стороны, и сейчас, по прошествии какого-то времени, я понимаю, какого масштаба этот человек, какая большая личность. Тогда, в возрасте 19–20 лет, как бывает почти у всех, Солнце вертится вокруг тебя, и порой не всегда осознаешь значимость происходящего. Могу сказать, что я был достаточно самоуверенным мальчиком, любил спорить и доказывать свое, но Михаил Сергеевич по отношению к таким строптивым ученикам вел себя деликатно и мудро, ласково и спокойно убеждал, объяснял и так далее. До такой педагогической мудрости, думаю, доходят очень немногие. А вот Михаил Сергеевич во время уроков показывал



абсолютно полное приятие студента как личности, которая к нему приходит, с которым можно вести творческий диалог.

**— Какую роль в вашей жизни сыграл Павел Тигранович Нерсесьян, ассистентом которого сейчас вы являетесь?**

— Для меня это тоже очередной подарок судьбы. Павел Тигранович — Человек с большой буквы во всех аспектах: человеческом, музыкальном, исполнительском, наставническом. Доверил своих студентов мне, взял ассистентом, и, можно сказать, благодаря этому еще все 11 лет я имею

**— Его педагогическое кредо как-то отразилось на вас?**

— Естественно, поскольку работа ассистента не может быть контрастом по отношению к работе профессора. Если ты ассистент, ты должен быть в одном русле, в одном материале со своим руководителем. Никто не запрещает быть другим, но все-таки... Я стараюсь работать так, как работает он. «Сначала слышим музыкальный образ, подбираем музыкальные краски, потом начинаем технические работы...». Надеюсь, у меня получается...

**— Павел Тигранович умеет очень емко и образно выразить свою мысль. Никогда не забуду, как в нашем с ним интервью он процитировал Элисо Вирсаладзе: «Ваше piano не чревато forte».**

— У нас и другая ее фраза используется (*улыбается*). Когда к ней приходит «условный» студент и играет, например, начало сонаты Бетховена, скажем, номер 11, она может сказать уже на втором такте со своей неповторимой интонацией: «Ой, уже скучно...».

**— Кстати, Саша Ключко — ваш ученик?**

— Да, студент нашего класса.

**— Вы следили за его выступлениями на Конкурсе Чайковского этим летом?**

— Конечно. Мне выпала удачная возможность плотно с ним заниматься и перед конкурсом, и во время туров, на репетициях. Причем в этом году мы задолго до начала конкурса думали о программе, было множество уроков, моя опека. В моменты прослушиваний на самом конкурсе я думал: как же хорошо он звучит! Как он вырос! И прочее, и прочее... Когда Саша не оказался в финале, у меня было ощущение личного удара и даже поражения. Но, впрочем, это жизнь, это конкурс, и любой опыт полезен. Я все-таки пребываю в блаженной уверенности, что делал все, как надо, и ничего лишнего или, по крайней мере, вредного, Саше не советовал.

**— Вы — лауреат второй премии 12-го Конкурса Чайковского. На какие размышления вас самого навели результаты нынешнего конкурса? Что подметили интересного?**

— Размышления были самые разные, в том числе, и печальные. Но конкурс — всегда лотерея. Какие-то моменты могут счастливо сойтись, а какие-то нет.

**— Кстати, когда мы говорили с Наталией Владимировной Труль по поводу конкурсов, она заметила, что «первое требование на конкурсе сегодня — это безупречность». Не значимость**

**высказывания, масштаб личности и градус исполнения, а именно чистота.**

— Сложно судить. Все-таки жюри — это несколько человек, и каждый из них воспринимает по-своему, поэтому говорить, что на конкурсе будут судить так, а не эдак... Опять же, у каждого человека может быть свое восприятие происходящего именно в этот момент, в этот день. Он мог не выспаться, не так позавтракать, у него плохое настроение, и в итоге он будет обращать внимание только на ошибки и ждать пресловутой чистоты исполнения. В другой день он, может быть, выспится, придет в хорошем настроении, и ему будет казаться: «О, как хорошо! Какое хорошее настроение создает этот участник!». Ну, и так далее. Никогда не систематизируешь набор клише, по которым оценивают на конкурсе.

**— В 2014 году в одном интервью вы сказали, что «должны быть люди, которые продолжают великую традицию исполнительской школы». Можно ли сказать, что вы посвятили себя продолжению этой традиции?**

— Ох, слишком красивая фраза, наверное, меня вынудили это сказать (*смеется*). Помнится, Лев Николаевич Наумов, когда с ним начинали говорить о том, как выстраивать концепции, интерпретации в соответствии с традицией, отвечал: «Деточка, я не знаю, что такое концепция. Я вижу, что стоит нота четверть на рiано — значит, нужно взять нотку тихо и продержать эту нотку четверть, а вот там стоит знак staccato — значит, нужно сыграть коротко. Вот и все». Мне кажется, что в конце концов традиция исполнения — это некая условность. Сколько людей, столько будет и традиций. Причем исполнительство — это как актер в театре: сложно запрягать свое человеческое нутро. Каждый человек уникален, у каждого уникальное человеческое нутро. Поэтому говорить про традиции мне, правда, сложно. Скользкий вопрос. Чем, скажем, отличается российская исполнительская традиция от чешской? Или от польской? Если исполнитель играет искренне, на технически достойном уровне, при этом чувствуется его честность перед искусством, я не различу, какая это школа. Наверное, это стало уже неким ярлыком, который часто приклеивают некстати...

**— Есть и такое распространенное мнение, что в наше время люди едут учиться не в школу, а к конкретному педагогу, личности.**

— Согласен. Это указывает нам на условность слов «традиция исполнения, исполнительская школа». А вот феномен закрытой культуры, который был присущ, скажем, двадцатому веку, действительно дал вещи, которые

мы называем «традицией». Когда люди жили в одной стране, учились там, создавали кланы (в хорошем плане), тогда, наверное, была какая-то традиция. Сейчас же все перемешалось... Европейские профессора работают в Америке, в Азии и передают свои личные знания талантливым студентам.

**— К чему вы стремитесь в работе с учениками? Что стараетесь им передать?**

— Наша первостепенная задача — за пять лет, которые студент проводит в консерватории, научить его самостоятельно работать, чтобы он мог изучать и познать как можно больше репертуара. Самостоятельно работать означает прежде всего грамотно и внимательно читать музыкальный текст. И, конечно же, мы должны раскрыть для понимания и дальнейшей работы определенные этические моменты — совесть исполнителя, честность перед композитором, перед собой и перед публикой. Важные вещи, которые постепенно прикладываются в процессе учебы и общения.

**— Как думаете, чем отличается поколение студентов 20-х годов XXI века от тех, которые учились в консерватории в нулевых?**

— Интересная тема. Жизнь меняется, люди меняются. Технический прогресс сделал некоторые моменты гораздо легче, удобнее. Например, какой алгоритм действий надо было совершить, чтобы изучить новое музыкальное произведение? Идешь в библиотеку, ищешь в каталоге нужные ноты, стоишь в очереди, беседуешь с коллегами, получаешь ноты, — а если не получаешь, идешь в читальный зал, в архив, в другую библиотеку... Чтобы услышать какое-то исполнение — идешь в фонотеку, ищешь в каталоге, определяешь время и приходишь с трудом добытыми нотами в нужное время в класс и слушаешь внимательно, поскольку проигрывать будут тебе только один раз! Очень долго, сложно, но держало сознание в тонусе. Сейчас же — в одной волшебной вещичке (смартфон, планшет) у тебя все ноты, все исполнения, и ты не привязан ни к времени, ни к месту. Сидишь где и когда угодно и слушаешь музыку — удобно! Правда, собранность сознания немного не та... Возможности познания, получения информации у нынешних студентов гораздо большие, чем у предыдущих поколений. С другой стороны, в разговоре с Павлом Тиграновичем мы отмечали, что всегда, во все времена есть талантливые студенты, а есть — не очень. И десять лет назад, в начале моей педагогической работы, и сейчас талантливые играли, можно сказать, сами, а неталантливые, хоть ты убейся, играют так, как могут. Будь педагог хоть трижды Фейнбергом, он не вдохнет гениальность в неталантливого...

— Но ведь Нейгауз старался работать и с теми, и с другими.

— Выскажу крамольную мысль: в случае с ним, как и со многими, впрочем, была ситуация, когда имя работает на человека, и в класс Нейгауза, великого маститого профессора, попадали самые лучшие. А в те времена были и другие педагоги, новенькие, к которым попадал контингент послабее. Вот, скажем, тот же Михаил Сергеевич Воскресенский, который вначале работал ассистентом, вспоминал: «Знаешь, сколько у меня было слабейших студентов в начале? Потом уже, когда стал доцентом и профессором, я мог отсеивать поступающих». Возвращаясь к вопросу про отличие поколений, скажу так: всегда студенты попадаются разные, и всегда встречаются талантливые люди. В этом, пожалуй, заключается счастье преподавателя. По ним никогда не скажешь, что они сильно отличаются от тех, которые были раньше. Талант, как золото, как алмаз, — он на все времена. Обобщая, можно добавить: жизнь меняет людей, но талантливые люди остаются похожими.

— Если сравнить, с какой целью люди шли в консерваторию в ваше время и с какой целью идут сейчас, есть разница?

— Опять же, у талантливых — цель была и есть одна и та же: продолжение учебы, ибо они не мыслят себя без музыки. Певчая птица потому и певчая, что поет. А поет, потому что певчая птица. Так же и с талантливым человеком — он будет жить в соответствии с призванием. Говорить же о различных целях, что были тогда и сейчас — сложно. Наверное, сколько людей, столько и целей...

— Видела в вашем аккаунте в соцсети пост о домашнем задании на лето от учителя Цезаре Ката. Скажите, а что из всего перечисленного наиболее близко вам?

— Один из первых пунктов, кажется, что-то типа «наконец поднять глаза и почувствовать себя частью природы». Мне понравилось. Нынешний человек оторван от природы и превращается в существо, которое живет в замкнутом пространстве [и звучал так: «Гуляйте по утрам вдоль берега моря в полном одиночестве, смотрите на блики солнца на воде и думайте о том, что делает вас счастливыми»]. В основном для студентов поместил, но и для себя тоже.

— На московских афишах редко появляется ваше имя — в основном вы выступаете в регионах. С чем это связано, если не секрет?

— Наверное, я не слишком много прилагаю для этого усилий (улыбается). Но основная причина — играть дома, перед своими знакомыми, перед учениками, коллегами,

всегда слишком волнительно. Двойная, тройная ответственность. Да и за молодые гастрольные годы в сознании сложилась установка, что выступлению должна предшествовать дорога, то есть нужно поехать куда-то, чтобы поиграть. Поэтому мне и приятнее, и привычнее воспринимать сцены как отдаленные географические точки. Но в Москве, повторюсь, играть волнительно, и свои стены как-то давят, как на экзамене.

— Что для вас главное в отношениях с людьми, не только с учениками?

— Слишком большой вопрос. Про отношения с людьми можно книгу написать...

— Давайте тогда так. Что для вас приемлемо в людях, а что — нет?

— Что я точно не приемлю и меня это отталкивает — хамство. Через хамство частенько проглядывает черта человека «быдлосвойство», которое делает дальнейшее общение невозможным. Хотя, конечно, и другие черты тоже могут сильно раздражать...

— А что притягивает?

— Тоже сложный вопрос. Притяжение действует на каком-то необъяснимом химическом уровне. Бывает, что встречаешь человека и понимаешь, что с ним приятно находиться рядом. А с другим — нет.

— Что дает вам силы выживать в непростых современных условиях?

— Много. Тут, конечно, важно не потерять мотивацию жить и творить, которая с возрастом и временем все-таки претерпевает изменения, иногда досадные. Но пока вроде удается. ■



Ирина ШИМЧАК  
Музыкальный обозреватель,  
журналист, фотограф, редактор пресс-службы  
Московского музыкального театра «Геликон-Опера».  
Член Союза журналистов РФ

# РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ



ЧЛЕН МЕЖДУНАРОДНОГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО СОВЕТА



ЧЛЕН ЕВРОПЕЙСКОГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО СОВЕТА

## В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ВОСЕМЬ ГИЛЬДИЙ:

- Гильдия композиторов
- Гильдия академического исполнительства
- Гильдия джазового и эстрадного искусства
- Гильдия музыкознания
- Гильдия музыкального менеджмента
- Гильдия музыкального образования
- Гильдия звукорежиссеров
- Гильдия молодых музыкантов

## РМС – ЭТО:

- новые условия для творческой деятельности в контексте живого сотрудничества музыкантов разного профиля, музыковедов и организаторов музыкальной жизни;
- участие в различных художественно-просветительских и образовательных проектах РМС;
- защита авторских и смежных прав и юридическая помощь в вопросах, связанных с профессиональной деятельностью;
- возможность реализации индивидуальных творческих проектов в случае их очевидной общероссийской или региональной значимости;
- статусный знак признания профессиональных заслуг музыканта.

**ПРИГЛАШАЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАНТОВ К ВСТУПЛЕНИЮ В РМС!**

Подробности на сайте: [www.rmu.org.ru](http://www.rmu.org.ru)

МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА НА CD:  
**Лукас ГЕНЮШАС**  
 записал Первую  
 сонату С. Рахманинова  
 в первой редакции на  
 рояле композитора.  
 Концерт и запись  
 состоялись  
 на швейцарской вилле  
 «Сенар»



Судьба Первой фортепианной сонаты С. Рахманинова, как известно, весьма непростая. Композитор работал над сочинением в начале 1907 года, а уже весной сыграл ее в дружеском кругу: присутствовали Владимир Вильшау, Лев Конюс, Николай Метнер, Георгий Катуар и Константин Игумнов. Последний, впечатленный сонатой, через некоторое время обратился к Рахманинову с вопросом, скоро ли она будет опубликована. Рахманинов, к тому времени уже находившийся в Дрездене, отправил Игумнову рукопись и попросил высказать профессиональное мнение.

Игумнов предложил весьма значительные поправки, вторая редакция оказалась на 150 тактов короче первой. Однако Рахманинова сокращения обрадовали, ибо сам он — со свойственной ему самоиронией — называл сонату «дикой и бесконечно длинной». Премьера новой версии состоялась в Москве 17 октября 1908, играл Константин Игумнов. Критика отнеслась к сочинению

весьма сдержанно, укорив автора в излишней «сухости» и отсутствии «тематического вдохновения». Позже Рахманинов раскрыл Игумнову литературный источник сонаты — это «Фауст» Гете: «1-я часть соответствует Фаусту, 2-я — Гретхен, 3-я — полет на Брокен и Мефистофель». Впрочем, речь идет не о программности как таковой, а о некой руководящей идее: «Основное содержание сонаты — это „фаустовские“ сомнения, внутренняя раздвоенность и борьба, сопряженные с мучительными поисками истины».

Как отмечал один из крупнейших исследователей творчества С. В. Рахманинова Валентин Антипов, «период, относящийся к 1901–1910 годам, определяется в монографиях о композиторе как время подлинного расцвета его художественного дарования. (...) Однако, именно к данному периоду относится целый ряд сочинений, не получивших признания не только при жизни композитора, но до настоящего не пользующихся широкой известностью. (...) Что же

касается двух фортепианных опусов — Вариаций на тему Шопена, ор. 22 и Первой сонаты („Фауст“), ор. 28, — то до последнего времени было почти устоявшейся нормой относить их к творческим неудачам: данная критика „подтверждается“ и чрезвычайно редкими обращениями к ним со стороны исполнителей. (...) Отчасти, непонимание обусловлено некоторой косностью, а иногда простым нежеланием исполнителей и музыковедов принимать наследие композитора во всем его жанровом и стилистическом многообразии».

Добавим: нежеланием и отсутствием профессионального музыкантского любопытства. Первая соната Рахманинова даже в сокращенной, второй редакции не пользуется популярностью у пианистов. Количество ее запечатленных в звукозаписи интерпретаций в разы меньше, чем тот же результат у Сонаты № 2. Среди интересных интерпретаций Первой сонаты назовем диски Алексиса Вайсенберга (1989), Бориса Березовского (1994), Николая Луганского (2012), Якова



У входа в «Сенар»

Касмана (2012), Олли Мустонена (2015), Александра Канторова (2016), Даниила Саямова («Мелодия», 2021).

Лукас Генюшас много лет исполнял Первую сонату в сокращенной редакции, а затем обратился в архив Российского национального музея музыки и познакомился с первой авторской версией. Кстати, эта версия не только не была зафиксирована в звукозаписи, но и до сих пор не опубликована<sup>1</sup>.

**Лукас Генюшас:** «Меня прежде всего увлекала уникальная возможность взглянуть на замысел композитора, понять движение его мысли. Погрузившись в оригинальную версию, я понял, что должен познакомиться с ней публике. Мне это представляется важным и уместным. Для исполнения

<sup>1</sup> Автограф Первой сонаты, d-moll, op. 28 хранится в Российском национальном музее музыки, ф. 18, № 96. Содержит в себе две редакции. Первая редакция: работа начата в январе 1907. Окончание первой редакции датировано в автографе: «14 мая 1907 года». Вторая редакция — полный вариант: относится к 17 сентября 1907 года — дате Договора С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании. Вторая редакция — сокращенный вариант. В РНММ (ф. 18, № 97) хранится также беловая каллиграфическая рукописная копия первой редакции Сонаты op. 28. Все редакции и варианты Первой сонаты готовятся к изданию в Полном академическом собрании сочинений С. В. Рахманинова: Серия V. Том 19 («Русское Музыкальное Издательство»).

Второй сонаты Рахманинова современный пианист может выбирать любую из известных версий — две самого Рахманинова и редакцию Владимира Горовица. Кому пришло в голову утверждать, что Первая соната не достойна внимания? Мне было ясно, что исполнение авторской редакции сонаты будет моим самым важным проектом в год 150-летия Рахманинова, а потом появилась невероятная возможность исполнить ее на его собственном инструменте [Это рояль Steinway, подаренный композитору к его 60-летию в 1933 году. — Прим. ред.].

Я считаю эту сонату одним из лучших, если не лучшим сольным фортепианным произведением Рахманинова. Ее удивительную мощь, великолепие и масштаб можно сравнить только с Третьим фортепианным концертом, написанным вскоре после этого. Она показывает Рахманинова в зените его творческих сил. Это подлинный шедевр». ■

Александр КУЛИКОВ



В парке виллы «Сенар»

# Девятая соната Прокофьева: образы и текст



Иван Кошечев (род. 1994) – выпускник Московской консерватории и ассистентуры-стажировки в классе профессора Андрея Диева, лауреат международных конкурсов им. М. Юдиной в Санкт-Петербурге (2017), «Романтизм: истоки и горизонты» в Москве (2018), А. Алиевой в Женеве (2018), «MozArte» в Аахене (2022). С 2022 г. – преподаватель специального фортепиано в Музыкальном училище имени Гнесиных, с 2023 – ассистент в классе профессора Диева в Московской консерватории. Регулярно выступает в залах Московской консерватории и на других концертных площадках Москвы; гастролировал в Германии, Швейцарии, Марокко, Китае, на Филиппинах. Председатель жюри Международного конкурса «Территория творчества» (Москва) в номинации «Концертмейстерское искусство».

Девятая соната С. Прокофьева входит в репертуар пианиста с 2018 года, он включил ее и в программу выступления на конкурсе в Женеве, немало удивив членов жюри новизной интерпретации и исследовательскими открытиями в области собственно нотного текста. Причина тому – любопытство музыканта, не ограничившегося привычными изданиями сонаты, но заглянувшего в рукопись гениального композитора. Как оказалось, не зря..

**Ф** ортепианные сонаты Прокофьев создавал на протяжении сорока лет — с 1907, времени его учебы в Санкт-Петербургской консерватории, по 1947 год. Рассматривая его сонатное творчество, следует, как мне кажется, разделить его на четыре временных блока: это первые четыре «юношеские» сонаты (1907–1917), изысканная и камерная Пятая (1923), знаменитая триада (Шестая, Седьмая, Восьмая), написанная в пятилетие 1939–1944 годов, и, наконец, Девятая (1947), стоящая несколько особняком.

Центральная тональность Девятой сонаты — до мажор. Известно, что Прокофьев по-особому относился к этой тональности. Знаменитая тема Джульетты-девочки, лирическая первая тема «Здравицы», начало кантаты «К XX-летию Октября» — все это до-мажорные темы. Возможно, частое использование этой тональности имело для Прокофьева особый смысл: это тональность «начала», тональность чистоты и целомудрия. Просмотрев все его фортепианные сочинения, включая части произведений (концерты, сонаты, этюды, пьесы и т.д.), я обнаружил, что до мажор

является тональностью 23,7% всех его фортепианных произведений.

Оппозиция белого и черного в фортепиано и в шахматах, которыми Прокофьев увлекался всю жизнь, безусловно существовала для него как метафизический символ. Предположу, что частое определение музыки Прокофьева как светлой, солнечной, моцартианской, жизнеутверждающей происходит в том числе и от его тяготения к тональности до мажор.

Девятая соната, посвященная великому Святославу Рихтеру, была начата летом 1945 года



в композиторском Доме творчества «Иваново» и завершена осенью 1947-го на Николиной горе под Москвой. Приведу воспоминание младшего сына Сергея Сергеевича, Олега Сергеевича Прокофьева: «Это был последний раз, как я слышал его игру. Было это на его дне рождения, 23 апреля 1947 года, на его подмосковной даче, на Николиной Горе. Из музыкантов были приглашены только Мясковский и Святослав Рихтер. Именно для Рихтера отец приготовил сюрприз, своего рода подарок ему, но как бы подарок и для всех других, в день собственного рождения.

*Это была новая, Девятая фортепианная соната, еще не совсем законченная и впоследствии посвященная Святославу Рихтеру. Надо сказать, что мой отец очень ценил его как пианиста. Я был свидетель тому, как отец, прослушав как-то граммофонную запись своей Седьмой фортепианной сонаты в исполнении Владимира Горовица, нашел, что ему рихтеровское исполнение нравится больше. „Не так механистично“, — объяснил он. Был мягкий, весенний день, что кажется особенно нежно успокаивающим после мучительно бесконечной русской зимы. Папа*

*играл сонату сам, по черновикам, и поэтому останавливался, делал ошибки, и все это, я бы сказал, с каким-то умышленным пренебрежением к техническому качеству игры. И все же пасторальный дух сонаты ощущался, словно отвечая настроению этого тихого дня. Рихтер писал позднее в своих воспоминаниях, что это, в каком-то смысле, Sonata domestica. В музыке преобладало чувство далекой отрешенности от суеты, лишь изредка нет-нет, да и проглядывал прежний, порывистый Прокофьев, чуть-чуть. В день его 60-летия, когда врачи не разрешили ему пойти на юбилейный концерт из его произведений, Рихтер в первый раз исполнил Девятую сонату на публике. Отец слушал ее через телефонную трубку».*

Премьера сонаты состоялась лишь спустя четыре года после написания: 21 апреля 1951 г. Святослав Рихтер исполнил ее в Союзе композиторов, а широкой публике соната была явлена 16 декабря 1951 года. Именно тогда Прокофьев слушал ее через телефонную трубку.

Когда Рихтер впервые сыграл сонату публично, он высказался о ней как о произведении настоящего большого искусства: «Эта соната светлая, простая, даже интимная <...> Чем больше ее слышишь, тем больше ее любишь и поддаешься ее притяжению. Тем совершеннее она кажется. Я очень люблю ее».

Главная особенность сонаты: каждая часть плавно перетекает в последующую, тем самым осуществляется сквозное движение между разделами формы. Общий тон сочинения — философские размышления о прожитой жизни композитора, воспоминания о юности и итог всей жизни художника. Это соната-завещание.

**Первая часть** обозначена автором как Allegretto. Тема по своей мелодичности проста и написана на «белых клавишах». Хроматические элементы

тональности появляются здесь не с самого начала, что усиливает их выразительный эффект. Важно понимать, что тема главной партии — это и пролог, и послесловие всей сонаты. С первого взгляда на тему мы видим в ней богатство полифонического плетения (четырёхголосие), и я думаю, немногие композиторы приходили к такой мысли, как использование в финале «темы-воспоминания». Композитор явно любил эту тему и не хотел с ней расставаться, поэтому он и «вспоминает» ее в самом конце финала, в четвертой части. Прокофьев словно «купается» в до-мажорном «океане наслаждения», до краев наполняя его трепетностью чувств и широтой своей души. Недаром композитор в начале написал «*dolce ed espress.*».

Неспешное развертывание формы, позволяющее оценить детали фактуры, прозрачность тональной сферы, группирующейся вокруг светлого до мажора, тонкая прорисовка ткани, высвечивающей «говорящие элементы» музыкальной речи — все это требует особого исполнительского внимания к авторскому тексту. Такое внимание к тому же спровоцировано особенностями тонального мышления Прокофьева — одного из основоположников т.н. «новотонального» письма, утвердившегося в XX столетии.

Я начал учить Девятую сонату Прокофьева по изданию 1964 года (М., «Музыка») — наиболее доступному, чаще всего привлекаемому пианистами. И в ходе подготовки к исполнению почувствовал потребность познакомиться с рукописью. Посвящение сонаты Святославу Рихтеру сделало возможным осуществление этого намерения.

Подарком судьбы стало для меня тесное общение с сотрудниками Мемориальной квартиры Рихтера, где хранятся оригинал (рукопись) и копия нот Девятой сонаты. Именно



они и послужили материалом моего исследования. Сравнение этих драгоценных источников с опубликованными вариантами сочинения обнаружило ряд и искажений уртекста, абсолютно точно фиксирующего логику гармонического и мелодического мышления композитора.

Первое расхождение нотного текста (при сравнении издания 1964 года и рукописи) обнаружилось в побочной партии:



В рукописи композитор ясно пишет «ля-бемоль». Стоит обратить внимание на важное замечание пианиста Бориса Бермана: «В записи

*Святослава Рихтера есть несколько расхождений от партитуры сонаты, опубликованной после смерти Прокофьева. Я давно подозревал, что Рихтер мог следить за рукописью, которая была в его распоряжении. Однако у меня не было возможности подтвердить это до недавнего времени, когда мне представилась возможность изучить рукопись. Таким образом, я впервые могу с уверенностью сказать, что игра Рихтера полностью соответствует рукописи»<sup>1</sup>.*

Побочная партия (h-moll) рисует мягкий, сказочный, распевный образ. Интервалы и аккорды в басу создают впечатление остановленного движения. Заметим типичное для Прокофьева тональное соотношение: уход не в первую или вторую степень родства, а в хроматическую. Стоит обратить внимание на то, что в басу звучит октавный органный пункт на ноте «соль», что придает двойственное

<sup>1</sup> Berman, B. In Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer. Sonata No. 9 in C Major, Op. 103. Yale University Press. 2008.

отношение к ощущению тональности. Приведу замечание исследователя фортепианного творчества Прокофьева В. Дельсона о сходстве интонаций Третьего фортепианного концерта и побочной партии в сонате: «Интересен факт использования композитором в ряде мест третьей части концерта грустных лирических интонаций, впоследствии вошедших в побочную партию первой части Девятой сонаты»<sup>2</sup>.

Заключительная партия (Poco meno mosso) открывается подчеркнутым ритмическим началом, звонкостью верхних регистров, каким-то балетным характером. Экспозиция прерывается на фермате в ощущении полной ее законченности. Вторая опечатка в издании — отсутствие диеза перед нотой «соль»:



В разработке вновь возвращается изначальный ритм 3/2. Композитор указывает характер (con una dolcezza espressiva) и придает ему еще больше «сладости». Происходит трансформация основных тем. Далее Прокофьев применяет, говоря шахматным языком, интересный «ход конем». Предыкт перед репризой разворачивается в подобию арфового звучания родной тональности C-dur, но автор резко, мастерски, модулирует в H-dur! Следовательно, реприза звучит в тональности H-dur. Третья опечатка — отсутствие ноты «ми». Очень странно, почему редактор не заменил столь явное расхождение, ведь это мелодия главной партии...

<sup>2</sup> Дельсон. В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973.



Связующая партия построена на материале, представленном в экспозиции, однако имеет иной характер: чувствуется конфликт внутренних противоречий, подготавливающий апофеоз первой части. Я считаю, что именно в связующей партии звучит явный «голос художника», который прорывается с эмоциональной окраской и хочет донести до слушателя важное послание, но... «голос» прерывается люфт-паузой, и тогда словно «пробуждается» побочная партия.



Следует объяснить ситуацию в данном примере. Сравнивая связующие партии, можно сделать вывод, что редактор точно пропустил «соль-диез» в связующей партии экспозиции (см. нотный пример выше на этой странице). В репризе Прокофьев оставляет бас (до-диез), и оставляет его неизменным так же, как и в экспозиции.

В побочной партии композитор проводит тему меланхолического характера в басу. Далее она плавно переходит в заключительную, и при этом возникает некоторое оживление.

Кода, сверкающая и шумная, несет в себе элемент связки между первой и второй частями. В ней мы видим предвосхищение тематизма последующей части. Подобный прием Прокофьев использует на протяжении всей сонаты, следовательно, можно сделать вывод, что переход к каждой последующей части исполняется attacca.

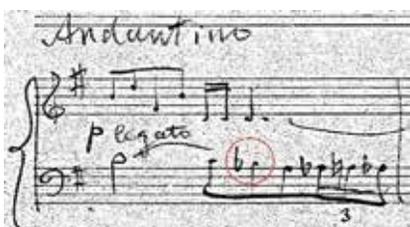
**Вторая часть.** Allegro strepitoso — так характеризует образ данной части композитор. По форме это типичное для Прокофьева трехчастное скерцо с контрастным эпизодом в середине. Настроение скерцо очень искрящееся, яркое по динамике, с резкими взлетными и нисходящими пассажами. Стоит отметить мысли И. И. Мартынова по поводу данной части: «Скупа фактура и небольшой второй части — пестрой по своим элементам: в ней сливаются отзвуки марша и песни, причем в этих жанрах нет ничего бытового, подчеркнута конкретное. Взлеты гамм сочетаются с размеренным движением аккордов, чеканными интонациями мелодии. Интересен средний эпизод — характерное прокофьевское двухголосие с его раскидистой, слегка гротескной мелодией»<sup>3</sup>.

Действительно, фактура в этой части лаконична и не перегружена. Хочется обратить внимание на средний эпизод. Композитор использует плавный переход с зависанием на доминантовом терцквартаккорде. Средний эпизод (Andantino) написан в h-moll. Прокофьев вновь использует хроматические отклонения, как бы скользит по тональностям, что придает этому разделу отрешенность, загадочность и оцепенение.

<sup>3</sup> Мартынов И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974.

Материал рефрена полностью повторяется без изменений. В коде октавные басы вновь напоминают о сквозном развитии сонаты, и это уже предвосхищение третьей части. Октавные контрабасовые басы мягко проводят тему из третьей части, далее мелодия резко уходит вверх и «растворяется» в диатоничном ре мажоре.

Расхождения с оригиналом имеются и во второй части. В среднем разделе отсутствует «си-бемоль».



Как указывалось ранее, в среднем разделе композитор использует хроматические отклонения, и это можно заметить в движении баса, как бы скользящего вниз.

В последнем рефрене — вновь опечатка:



**Третья часть** *Andante tranquillo* — пожалуй, самая глубокая, философская часть цикла. Форма — трех-пятчастная (ABA1B1A1) с элементами вариационности в каждом разделе. Я считаю, тема третьей части — это своего рода реминисценция арии Кутузова из оперы «Война и мир».

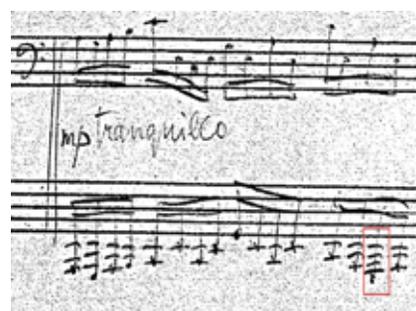
В своем исследовании, посвященном фортепианному творчеству Прокофьева, В. Ю. Дельсон отмечал: «*Четыре театральности выражены здесь в наименьшей степени — это подлинно инструментальная медленная часть в стиле проникновенных бетховенских Adagio. Плавная мелодика ее главной темы выдержана в рамках классической виолончельной кантилены*»<sup>4</sup>. Мне кажется сравнение с бетховенскими Adagio очень точным.

Вспоминается также балет «Ромео и Джульетта». Средний раздел — по-мальчишески шумный, звонкий, напоминающий образ веселого праздника. Можно провести мысль о том, что тема среднего раздела заимствована из балета «Золушка» (сцена полуночи), где Прокофьев проводит ре-минорную тему рока, после чего часы бьют двенадцать ударов. В сонате же композитор использует эту тему в до мажоре — и в совершенно в другом ключе. Это безудержная радость, лучистая энергия, токкатность! Характер музыки близок к образу Пети из симфонической сказки «Петя и волк» соч. 67. Возврат к репризе подготавливается разделом (*Andante tranquillo, come prima*), где композитор вспоминает бой курантов из балета «Золушка». В репризе изложение материала динамизировано. Далее звучит лейтмотив полночи, но уже в другом ключе: мелодия удаляется в басовый слой фактуры, диапазон динамического развития простирается от *p* до *ff*. Именно здесь и находится

<sup>4</sup> Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор. 1973.

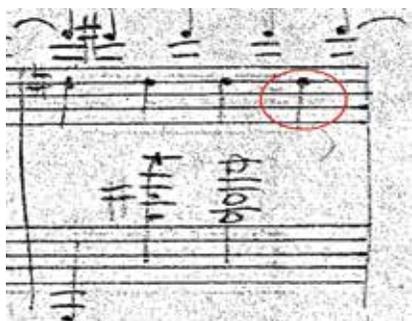
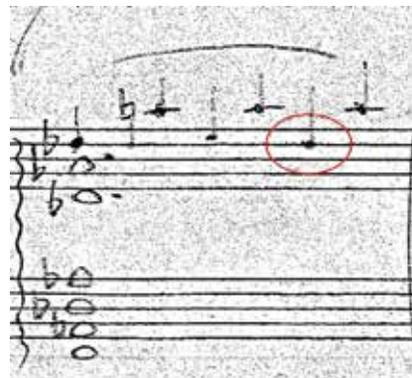
«точка золотого сечения». Взрыв, буря и натиск! Внезапно находясь в своей высшей точке, тема буквально растворяется, и композитор вновь реминисцирует мотив ударов часов. В этом есть некая символика, так как здесь звучат 24 удара. В последнем проведении тема безусловно перерождается в еще более камерную и мечтательную по настроению. Возникает впечатление, что композитор не хочет с ней расставаться, ярко и глубоко раскрывая образы любви, доброты и искренности. Переход к финалу довольно резкий: быстро показывая тему финала, Прокофьев возвращается к последнему звучанию первоначальной темы третьей части.

В последнем проведении темы — опечатка. На протяжении всего такта звучит ля-бемоль мажор, следовательно басовая нота «фа» представляется неуместной.



И вновь в опубликованном тексте обнаруживаю редакторские опечатки.



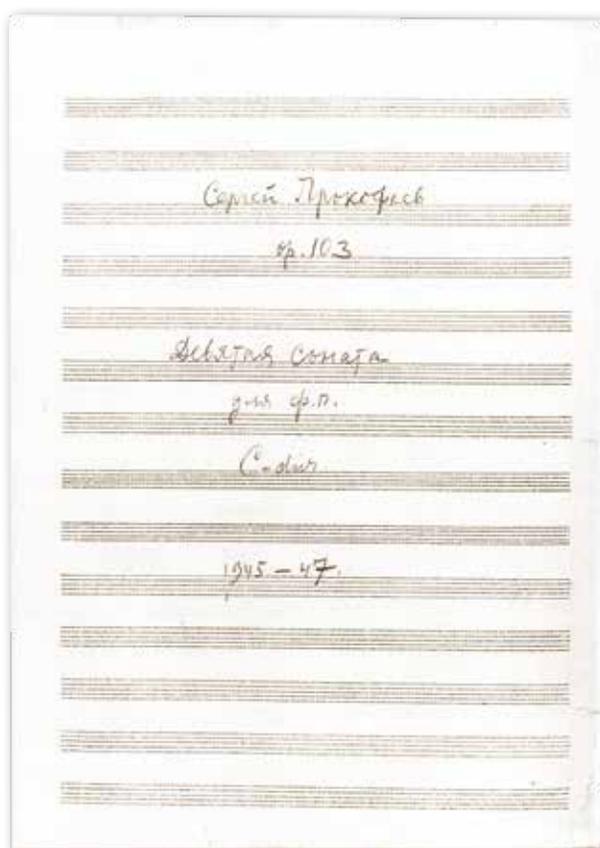


Продemonстрированные расхождения, как мне кажется, искажают авторский замысел, а иногда и прямо противоречат ему. Все же главная задача для исполнителя — максимально точно донести до слушателя намерения композитора. Поэтому работа с деталями чрезвычайно важна, именно она — залог исполнительского успеха. ■

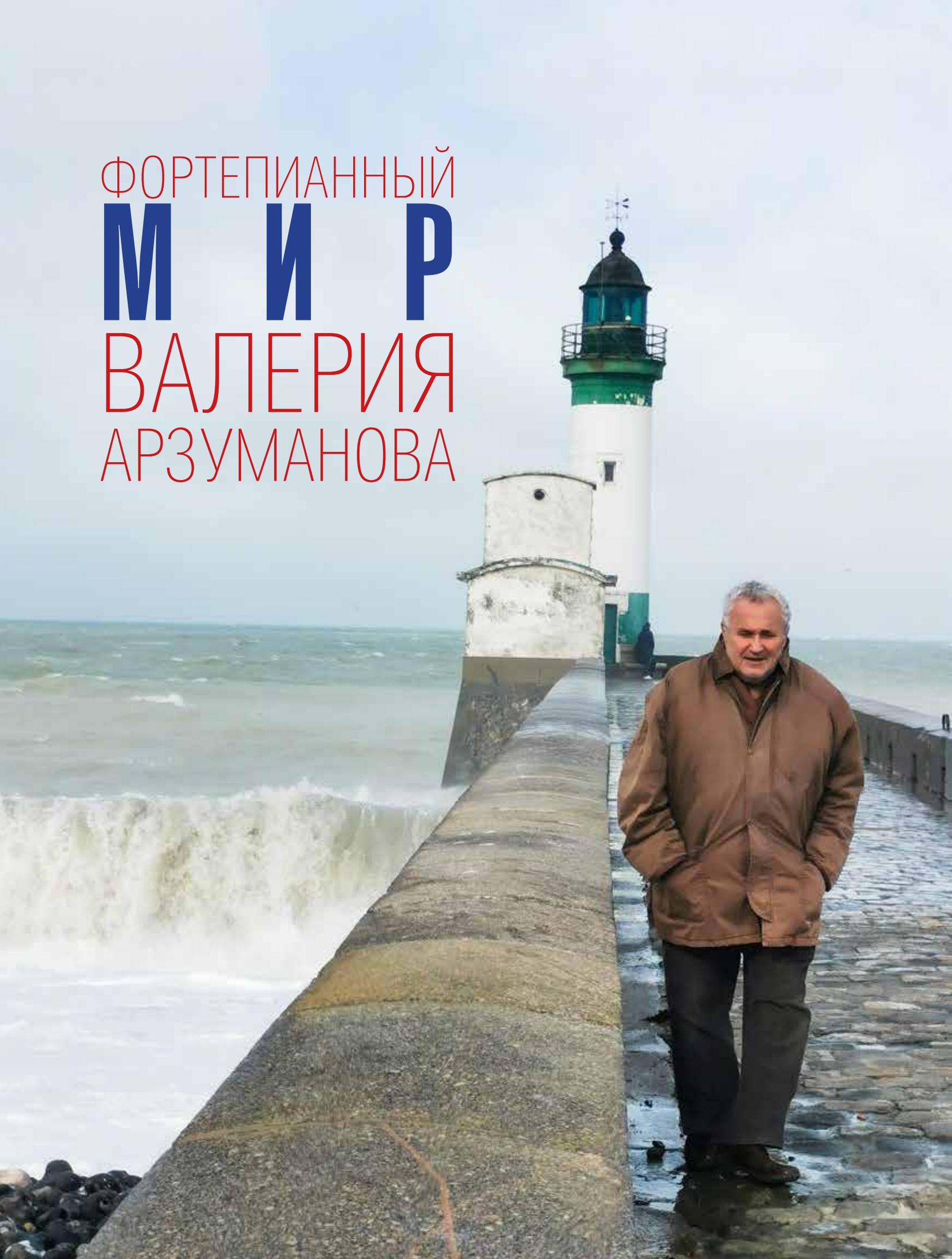
Четвертая часть — рондо-соната, игривый, жизнерадостный финал. В конце звучит главная партия из первой части. Таким образом, осуществив возврат к началу, Прокофьев как бы «закруглил» этот цикл, сделав его «бесконечным» ...

Показываю еще две редакторских опечатки.

Нотный пример 12



ФОРТЕПИАННЫЙ  
**М И Р**  
ВАЛЕРИЯ  
АРЗУМАНОВА



*Есть какое-то химическое соединение человеческого духа с родной землей, которое не дает нам прервать эту кровную связь со своим народом, отечеством, позволяет нам оставаться русскими...*

Ф. М. Достоевский

Знаете ли вы музыку композитора Валерия Арзуманова? Автора четырех камерных опер, 11 симфонических и 15 хоровых полотен, 59 вокальных циклов и песен, 97 камерных опусов для самых разных составов, 67 циклов и сборников для фортепиано, музыки к фильмам, театральным и радиопостановкам, 200 бардовых песен. Вряд ли меня ожидает положительный ответ. Не ошибусь, если скажу, что создатель этого солидного каталога и сегодня остается почти неизвестным для российской публики. Закономерный вопрос: как же такая «крупная рыбина» смогла проскользнуть сквозь частые сети отечественного музыковедения?

Вначале — краткая справка. Валерий Арзуманов родился в 1944 году в поселке Кочмес (Республика Коми), куда его родители были депортированы в 1936 году как «враги народа». С 1945 года жил в Воркуте, в 1958 г. переехал в Ленинград. Учился в Средней специальной музыкальной



В молодости

школе (по специальностям «скрипка» и «композиция»), окончил Ленинградскую консерваторию и аспирантуру в классе композиции профессора Вадима Николаевича Салманова. После женитьбы на французке в 1974 году Арзуманов эмигрировал во Францию, где изучал композицию в Парижской национальной консерватории в классе Оливье Мессиана. С 1976 года композитор живет и работает в Нормандии. Сегодня он — автор около 300 сочинений в самых разных жанрах.

*«Валерию Арзуманову удалось вне основных музыкальных течений второй половины XX века создать мощный и оригинальный музыкальный стиль, опирающийся на традиции Мусоргского и Шостаковича, Мессиана и классической музыки Индии. Его сочинения часто драматичны и полны глубокой лирической поэзии. В них живет память о детстве в тени сталинского террора. Образная, питаемая ностальгией по России, его музыка выражает множество человеческих эмоций и свидетельствует о глубине его души»* (Антони Жирар).

То, что в списках композиторов-авангардистов его нет, закономерно. Авангард его не увлек. В исследованиях о патриархах «новой простоты» имя его не упоминается, хотя именно так озаглавил свою статью об Арзуманове Михаил Бялик в газете «Вечерний Ленинград» от 6 декабря 1988 г. А в 1971 году в книге тогда начинающего журналиста Соломона Волкова «Молодые композиторы Ленинграда» творчество студента Арзуманова предстает мощным и ярким явлением, его имя стоит в одном ряду с С. Баневичем, Г. Банщиковым, В. Гаврилиным, Б. Тищенко.



Наталья ГУНЬКО-ДЕНЕШО  
Музыковед, музыкальный критик,  
продюсер.

Из недавних публикаций отметим главу о Валерии Грантовиче в книге Е. Дубинец о русском музыкальном зарубежье («Моцарт отечества не выбирает») с интригующим названием «Я родился на зоне». Первым же обстоятельным «погружением» в стиль и творчество композитора явилась диссертация Э. Мнацаканяна, посвященная его хоровой музыке (2020).

Самым исполняемым сочинением Арзуманова сегодня можно смело назвать фортепианные миниатюры 74-го опуса<sup>1</sup>, впервые исполненные автором, а затем — Михаилом Коллонтаем (1986). Этими пьесами открывается диск Лукаса Генюшаса «Эволюция консонанса» («Мелодия», 2015); именно этот опус навел Леониду Десятникову (по его собственным словам) идею «Буковинских песен», а несколько миниатюр из 12-й и 13-й тетрадей «Фортепианного мира» украсили последний сольный альбом Натальи Мильштейн «Мимолетности» (Migare, 2021). В целом же цикл «Фортепианный мир» — это 13 тетрадей, написанных в период с 1985 по 1989 год, цикл, вернувший Арзуманову творческий аппетит после десятилетнего молчания, последовавшего за эмиграцией.

В этих миниатюрах композитор воспроизводит дорогие ему звуковые фрагменты детства и юности, музыку своего поколения,

<sup>1</sup> «Фортепианный мир», 3-я тетрадь (1985). Издана в 1992 под заголовком «27 легких пьес» (М., «Композитор»).



За работой

вспоминает друзей-композиторов, не забывая своих кумиров — великих мэтров прошлого. Русские, армянские и еврейские песни здесь мило соседствуют с традиционными немецкими лендлерами, «Лезгинка» и «Танго» темпераментом не уступают латиноамериканским зарисовкам, а посвящения друзьям запросто чередуются с посвящениями Глинке, Малеру, Дебюсси, Франку, Бартоку

и Стравинскому. Есть здесь место и личному, сокровенному: «Брамс из детства», «Папа играет», «Мне 14 лет», «Прости меня еще раз».

Подобно «Микрокосмосу» Бартока, «Фортепианный мир» — это и звуковая вселенная Арзуманова в миниатюре, и его творческая лаборатория. Играя на скрипке в воркутинской музыкальной школе, а позже — в ленинградской десятилетке,



С супругой Катрин

Валерий мечтал о рояле. Его путь «по белым и черным» от двух прелюдий, написанных в 14 лет, через десятки фортепианных сборников — к внушительным полифоническим циклам (48 двухголосных и 24 трехголосных инвенции, 48 прелюдий и фуг во всех хроматических тональностях) и, наконец, к 25 сонатам — уникальное явление в истории музыки.

Произведения Арзуманова во многом автобиографичны и даже документальны. Глубокая борозда эмиграции разделила его жизнь и творчество на «до» и «после». По одну сторону — взлет и профессиональное становление в лучших академических традициях северной столицы, невероятно пестрый музыкальный багаж, раннее признание таланта и востребованность на родине. К 30 годам Арзуманов — автор нескольких десятков опусов, среди которых камерная опера, симфония, скрипичный концерт, струнные квартеты.



С Геннадием Банщиковым

С другой стороны — зов сердца, вынужденная эмиграция во Францию, непростое профессиональное вживание и выживание в чужой культуре, крушение надежд, отчаянье и спасительные творческие встречи, вернувшие веру в себя. Но и сегодня, проведя столетия в эмиграции, сам Валерий Арзуманов — армянин по отцу и еврей по матери — считает себя русским композитором советской эпохи: *«Гармония Мессиаана, глубоко уходящая во французскую культуру, основана на тритоне, а наше музыкальное бытие стоит на квинте. Уничтожить в себе эту изначальную квинту мне было не по силам».*

Авангард, господствовавший в парижской творческой среде 70-х–80-х годов, не был близок Арзуманову и, как все, насильственно насаждаемое, отторгался им. Свою дань экспериментальному письму — две оркестровые пьесы «Памяти Альбана Берга» (1969–70) — он отдал еще в ленинградской аспирантуре. В то время молодого композитора увлекали самые разные культурно-музыкальные явления: армянский,

русский и еврейский фольклор, православные песнопения, советская песня, индийская музыка, рок-н-ролл и джаз. Немалое влияние оказало на него общение с Оливье Мессианом, в классе композиции которого в Парижской консерватории (CNSM de Paris) Валерий провел более трех лет. В результате многолетнего процесса впитывания и пепеплавки всех этих влияний формируется его собственное интонационное поле: *«В эмиграции наступает момент, когда родной язык очищается, весь шлак уходит, и тогда нужно успеть этот язык зафиксировать».* Именно мелодия была и остается для Арзуманова этим «очищенным» родным языком, неиссякающим источником творчества, а его собственное интонационное поле остается тональным. Об этом в одном из писем к Валерию писал Оливье Мессиаан: *«То, что вы занимаетесь фольклором, есть прямое следствие ваших разочарований. По этой же причине я занимаюсь орнитологией... Важно найти то, что есть и в фольклоре, и у птиц — оригинальную и интуитивную мелодию».*

Фортепианное творчество Арзуманова вбирает в себя все возможные жанры и формы: от лаконичных пьес на полстраницы до монументальных сонатных циклов. Из 25 сонат, написанных композитором на сегодняшний день, публично исполнены всего восемь: № 1 (Виталий Берзон, 1964), № 2 (Андрей Диев, 1990-е), №№ 7, 9, 20 (Женевьев Жирар, 2019 и 2023), № 8 (Наталья Мильштейн, 2021), № 10 (Даниил Саямов, 2022), № 11 (Александр Тыкоцкий, 2019). Почитатель таланта Валерия Арзуманова, музыковед и композитор Антони Жирар посвятил его сонатам целую книгу **«В складках памяти. О фортепианных сонатах Валерия Арзуманова»**<sup>2</sup>. С этой книги, о выходе которой журнал «PianoФорум» оповестил незабвенный Михаил Григорьевич Бялик, и началось мое знакомство с творчеством Валерия Арзуманова. Предполагалось перевести одну из ее обобщающих глав для публикации в журнале. По ходу чтения личность и творчество Арзуманова предстали таким ярким и мощным явлением, что стало ясно, что переводом главы уже не обойтись. После краткого знакомства с композитором на премьере его Восьмой сонаты (5 декабря 2021, Наталья Мильштейн, аудитория Radio France) мы договорились об интервью, темой которого были обозначены его фортепианные сонаты. Казалось бы, ключевой жанр, господствовавший на протяжении трех веков, к веку 21-му себя исчерпал. Однако сонатные циклы Валерия Арзуманова, большинство из которых появилось сравнительно недавно, эту мысль опровергают. ■

<sup>2</sup> Anthony Girard. «Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov», 2017. А. Жирар — французский композитор и музыковед (р. 1959), профессор Парижской Национальной консерватории. В 2004 на французском языке вышла его книга «Валерий Арзуманов — композитор вне времени», результат многочисленных бесед с композитором.

— **20 лет отделяют вашу первую сонату (ор. 16, 1964) от второй «Простой сонаты» (ор. 88, 1986), возникшей уже во Франции<sup>1</sup>. После долгого молчания, поисков в сфере импровизации, поэзии и бардовской песни<sup>2</sup> Вторая соната вновь вернула вас на сонатную тропу.**

— По приезде во Францию я не писал музыку лет десять. Когда я снова сел за стол, мне было уже 40. Я начал с коротких пьес, из которых постепенно образовались 13 тетрадей, по 30–40 пьес в каждой. Озаглавил я эти сборники «Фортепианный мир». Потом в вокальной, камерной и хоровой музыке стали воплощаться более сложные замыслы. Этот процесс был постепенным и растянулся на много лет.

Вторая соната представляет собой, по сути дела, пастиш. Она одночастна, с тональным и тематическим контрастом, написана в классической сонатной форме, с повторяющейся экспозицией. Изначально она посвящалась венским классикам, но потом я это посвящение снял. Мне кажется, что в этом сочинении мне удалось перенести принципы классической формы и даже иногда сам материал на мою собственную интонационную почву, которая после долгих метаний и поисков к тому времени, наконец, сформировалась. Эмиграция в этом смысле помогает: или ты сосредотачиваешься и находишь свой собственный язык, или ты пропал... В моем случае это было довольно радикально. А когда к середине 80-х мое собственное интонационное поле окончательно стабилизировалось, то переход от короткой пьесы к более развитым формам произошел через сонату, так же, как это было у классиков.

Потом был долгий перерыв, за который я написал четыре сонаты для скрипки и фортепиано, десяток сонат для других инструментов и несколько ансамблевых сочинений, в которых принцип сонаты, как я сам его понимаю, тоже присутствует.

— **В чем же по-вашему заключается этот принцип?**

— Трудно ответить. В XX веке сонатой можно называть все что угодно! Пьеса, звучащая более трех минут, вполне может претендовать на название «соната». Само по себе оно ничего не говорит. Считалось, что сонатный жанр исчерпал себя в конце XIX века в связи с намечающейся «смертью» тональности. Тем не менее, тональность выжила, как, впрочем, и соната. Сам я от атрибутов тональности избавиться не смог. Она во мне звучала все эти

<sup>1</sup> С 2006 по 2009 написаны сонаты с Третьей по Одиннадцатую. Остальные 14 появились за последние два с половиной года.

<sup>2</sup> Избранные песни того времени были изданы в книге-диске под названием «Мелодический Свод» (2020), совмещающей тексты песен с их переводами на французский язык, сделанными женой композитора Катрин Арзумановой, и их авторское исполнение. Сборник свидетельствует о ярком поэтическом и незаурядном вокальном даровании В. Арзуманова.



С Андреем Диевым

годы, несмотря ни на что. Да и вообще вне тональности я был как рыба на песке, хотя и предпринимал несколько попыток встроиться в общее течение и до переезда во Францию написал целый ряд атональных сочинений.

— **Годы вашей учебы в Ленинградской консерватории совпали, с одной стороны, с официальным признанием нововенцев, а с другой — с первыми шагами экспериментальной музыки в СССР. Вероятно, эти явления повлияли и на вас?**

— Еще как! Семь лет прожил я «в плену» у нововенцев. Берга обожал, но в додекафонии мне было тесно. Я заинтересовался авангардом. В то время он отождествлялся с западными композиторами поколения 20-х годов: Булезом, Штокгаузеном, Беррио, Лигети... Но эта музыка не зацепила меня по-настоящему.

Возвращаясь к сонате, замечу, что даже в классическом своем виде она сохраняет целый ряд каких-то нетленных вещей. Например, принцип ладового контраста мажор-минор — он может кому-то показаться банальным, но, по сути дела, он очень живуч.

— **Ознакомившись с некоторыми из ваших сонат, я не заметила яркого характерного контраста в тематизме. Темы часто дополняют друг друга, тематический материал лиричен, конфликтом его не назовешь.**

— Да, это так. Видите ли, русская мелопея, в которой я вырос, в сущности, не контрастна. В ее основе — развернутая мелодическая фраза, свойственная, кстати, и советской песне. Если есть что-то замечательное в русском фольклоре и в русской музыкальной традиции, так это, в первую очередь, ее мелодический разворот. В смысле ритмики мы всегда были бедноваты, до Прокофьева, скажем... Поэтому тематический материал в моих сонатах почти всегда бесконтрастен.



Фестиваль камерной музыки в г. Сан-Сир, 2019.

После исполнения Фортепианного квартета оп. 220. В. Арзуманов, М. Мильштейн, С. Мильштейн, Н. Толстая, А. Дмитриев

К слову сказать, советские песни ритмически тоже весьма монотонны. Возьмите, к примеру, испанский или французский фольклор: ритмически он гораздо более живой. У нас большое пространство в генах заложено, вот мы и «растекаемся мыслью по древу». Это нужно сохранить, потому что бетховенский черно-белый контраст не свойственен русской музыкальной культуре. Если уж искать какое-то родственное явление в европейской музыке, так это мелопея Брамса, которая как бы тоже бесконечно растягивается. Но у нее, естественно, другие корни.

Много лет назад, заинтересовавшись православной хоровой традицией, я пел на клиросе в соборе Александра Невского в Париже. Хором там руководил замечательный музыкант Евгений Иванович Евец. Мы с ним много говорили о наследии русской церковной музыки, и он восклицал: «Берите, спасайте что можете!». Эту фразу я бы повторил и применительно к сонате. Берите и спасайте все из того, что в ней осталось! Это «все» может быть контрастом частей, принципом повторения (как реприза или иначе), да всякие варианты возможны, но все-же есть что спасать. Классическая соната основана на уникально разработанном за несколько веков европейском музыкальном языке. Пересадив сонату на русскую почву, появляется возможность найти и вырастить в ней что-то новое.

— Все ваши сонаты — своего рода реминисценции. Невозможно говорить о вашем творчестве, не затронув вашу личную судьбу. Призраки прошлого идут за вами по пятам, не дают вам покоя. Некоторым посвящены целые оперы-монологи («Бабушка Хава», «Письмо», «Памяти Варлама Шаламова»), другие прорастают в темах ваших камерных, хоровых и инструментальных

**опусов («Памяти отечества», «Детство в Воркуте», «Воспоминания о Воркуте»). Фортепианные сонаты — не исключение. Покинув родину 50 лет назад, в творчестве вы и по сей день остаетесь ей верны.**

— Тут, вероятно, «виновата» судьба моих родителей. Они были убежденными коммунистами. Люди их поколения действительно верили, что можно построить мир равноправия и справедливости и щедро за это расплатились. Думаю, что их вера передалась и мне. Почитайте Блока, Хлебникова, Пастернака. Они ведь тоже поверили...

Одна из пьес третьей тетради моего «Фортепианного мира», которая довольно часто исполняется, называется «За светлое будущее». Я думаю, что своей музыкой я переносу их проблематику в наше время. Мне кажется, что в этом революционном пафосе был мощнейший посыл, была идея... Это строительство нового мира и осознание того, что построить его никому не удалось, трагично. Оно во мне живет и по сей день. Отсюда — неприятие нашей потребительской эпохи. А революцию 1917 года я называю предсмертной судорогой христианства...

— **Архитектоника ваших сонат, от самых кратких до получасовых, поражает стройностью и уравновешенностью. Несмотря на бесконфликтность тематизма экспозиций, разработки зачастую достигают грандиозного накала и приводят к весьма драматическим кульминациям. Нельзя ли приоткрыть завесу над вашим творческим процессом? Как вы выстраиваете форму: подобно художнику, начинаете с набросков, из которых постепенно складывается общее полотно, или, как скульптор, слышите произведение монолитом, от которого позже отсекаете ненужные куски?**

— Для меня развитие формы — как бы переход из статического в динамическое, стремление к достижению чего-то очень похожего на течение жизни. Форма рождается из прожитого, а прожитое у всех одинаково: розовое детство, потом — взлет и бесконечные сражения с реальностью и, наконец, умиротворение. Случается, что оно не приходит, но чаще все же наступает. И я думаю, что принцип формы моих сонат из этой весьма банальной истории и вытекает.

А наполнить форму можно разными способами. Особенно хорошо она выстраивается в одночастных сочинениях. В многочастных же этот драматический взлет иногда есть, а иногда его и нет, и сочинение развивается более линейно. Потом уже внутри формы это стремление к взлету, к полноте действия реализуется очень просто: вставляй туда что хочешь, лишь бы главной линии не терять.

**— В декабре 2021 года на клавирабанде Натальи Мильштейн в Париже состоялась премьера вашей Восьмой сонаты, достойно разделившей центральную позицию в программе с Сонатой Бартока. Наталья принадлежит младшему поколению музыкантской династии, идущей**



С Натальей Мильштейн

**от выдающегося советского пианиста, музыковеда и педагога Якова Исааковича Мильштейна. Расскажите о вашей встрече с этой семьей.**

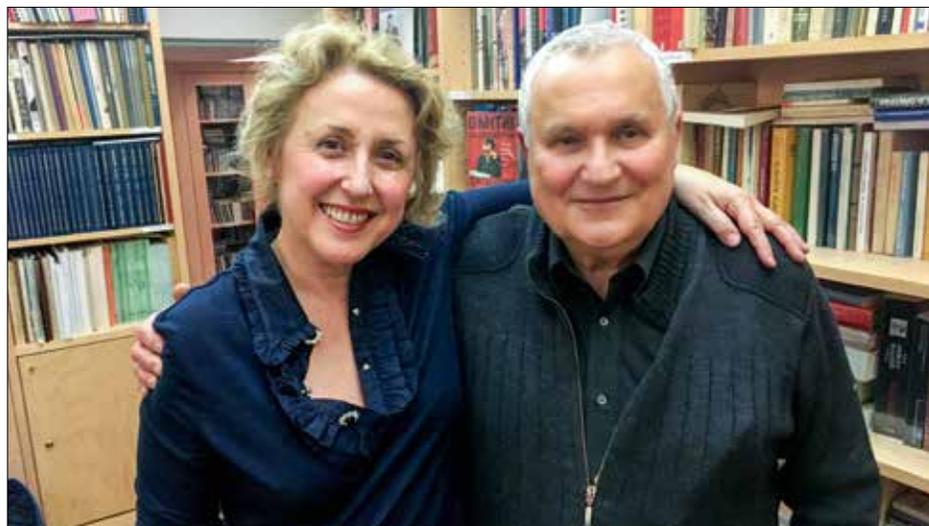
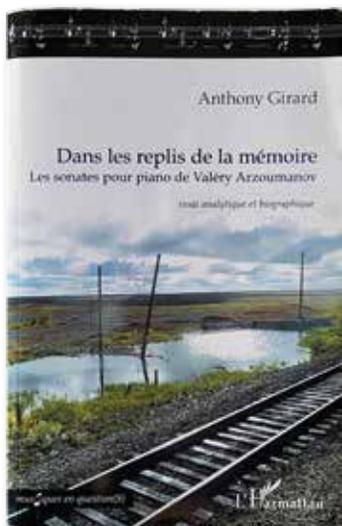
— Я хорошо помню историю этой встречи. Когда в конце 80-х с легкой руки Юрия Буцко решили сделать мой авторский концерт в Доме композиторов в Москве (до этого, как вы знаете, меня 15 лет не играли и даже исключили из Союза композиторов), мы подобрали программу, в которую входил мой Третий струнный квартет. Исполнял его квартет Союза композиторов, состоявший тогда из одних молодых женщин. Репетиция проходила в знаменитом композиторском доме на улице Неждановой, в квартире Якова Мильштейна: альтисткой была его невестка Наталья Толстая. Сын Мильштейна Сергей тоже там был, и ему эта музыка очень понравилась. И квартету тоже. Была даже сделана фондовая запись на радио, к сожалению, не сохранившаяся. Кстати, почти все записи моих сочинений «русского периода» бесследно пропали. То ли их специально «убрали» после моего отъезда, то ли они где-то затерялись по нашей печально знаменитой халатности...

А в начале 90-х Сергей и Наталья с детьми переехали во Францию, в Лион. Поначалу мне удалось устроить Сергею концерт в Руане, потом в Нотр-Дам-де-Гравеншон, где я тогда работал. Позже Антони Жирар, будучи директором Руанской консерватории, предложил мне написать фортепианный квинтет. Появился опус 157, который я назвал «Памяти отечества». Сергей и Наталья были в числе его первых исполнителей. Вскоре здесь, в Нормандии появился фестиваль «Брельская весна», на который мы их неоднократно приглашали.

Наша творческая дружба крепла с каждым годом. Для Натальи и Сергея я написал альтовую сонату опус 226, фортепианные трио опус 183, квартет опус 220 и еще много всякой музыки. Мне кажется, что в личности Сергея Мильштейна я нашел что-то очень близкое самому себе.

**— Можно ли считать тринадцать тетрадей «Фортепианного мира» своего рода каталогом ваших музыкальных корней и одновременно творческой лабораторией для более крупных опусов, включая сонаты?**

— Когда после десятилетней паузы я начал писать «Фортепианный мир», им я прежде всего хотел сказать, что наша культура (русская и советская) тоже имеет право на существование. Мое поколение было к ней слишком критично. Мы еще не осознали ее глубинной сути. Кстати, Париж тех лет был «культурно открыт» к фольклору всего мира. Выходили многочисленные записи мирового фольклора. В классе Мессиана мы слушали музыку австралийских аборигенов, южноамериканских



индейцев, африканских пигмеев и т.д. Это резко изменилось с началом нового тысячелетия.

— **Песенная мелодика, искренняя патетика и драматизм вашей музыки могут показаться несколько пафосными человеку, не знакомому с советской культурой. Тем не менее, постижение миров Валерия Арзуманова интригует и западных музыкантов. Ваш коллега и друг, французский музыковед и композитор Антони Жирар посвятил вашим сонатам целую книгу. Ее название «В складках памяти» как нельзя лучше отражает саму суть вашей музыки. Своим интересом он заразил и свою супругу, пианистку Женевьев Жирар, которая сыграла премьеры трех ваших фортепианных сонат.**

— Наше знакомство состоялось в начале 80-х. У нас гостил мой друг Юрий Буцко, и я искал возможность свести его с французскими композиторами. В то время отношение французской музыкальной элиты к советской, да и к русской музыке было глобально презрительным, включая Шостаковича и Чайковского...

— **Презрительным?!**

— Да, помню, когда в классе Мессиаана показывали прелюдии и фуги Шостаковича, студенты говорили, что он не умеет писать. Считалось, что Чайковский — это слишком банально, а Рахманинов по формуле Стравинского — это вообще «плеск воды в унитаза»... Вот Скрябин в 70-е годы прошлого века здесь нравился. Его творчеству посвящали исследования. Прокофьева играли, но как «эстрадного» автора. Кроме «Пети и волка» и балетов здесь ничего больше не исполнялось. Это изменилось только в 80-х годах. Помню, как

С Женевьев Жирар желая написать обзорную работу о современных ленинградских композиторах, многие из которых оставались моими друзьями, я связался с одним известным профессором, музыковедом из Сорбонны (не буду называть его имени). Он заявил мне следующее: «Вы знаете, все это — плохая музыка. И вообще, когда я смотрю русские фильмы, я засыпаю...».

Было принято считать, что русская культура вторична и поверхностна. Странная форма амнезии, потому что была ведь в нашей общей истории какая-то глубокая связь, и Мусоргский действительно оказал мощное влияние на Дебюсси (и не он один), да и Чайковский с Сен-Сансом всегда как бы в паре шли. Между прочим, в консерваторской среде тех лет даже Сен-Санса композитором не считали... Если вы брали мажорное трезвучие, вы были уже не композитором. Это была эпоха, когда Булез сказал свою знаменитую фразу: «Если Шуберт — композитор, то я — не композитор». Эпоха всеобщего и поголовного устремления в авангард, в котором был определенный политический посыл. Позже это как бы распалось само собой, но я весьма неудачно попал в самое авангардное пекло.

Без хорошего французского языка в классе Мессиаана я был безоружен. К тому же была в самом Мессиаане некоторая двуликость. С одной стороны, он принадлежал французской культуре, в первую очередь линии Берлиоз — Дебюсси: и в мощном развороте, которого в такой степени после Берлиоза ни у кого, кроме Мессиаана, не было, и в гармоническом языке, в котором он, безусловно, их прямой наследник. А с другой стороны, Мессиаан очень хотел принадлежать своей эпохе. Ради этого ему самому пришлось как бы перестраиваться, становиться более авангардным, потому что времена были, по словам Ахматовой, «не вегетарианские». Шаг

в сторону — и как композитор ты уже не существовал... Даже Стравинскому пришлось перестроиться, и мне кажется, что его последний период вызван чисто ситуативной необходимостью изменить свой язык, чтобы остаться «на плаву». Я ни за что не поверю, что автору «Весны священной» и «Симфонии псалмов» нечего было сказать в конце жизни в своем собственном стиле. Он стал писать додекафонию, которая не осталась в истории. Кто сегодня играет додекафонные сочинения Стравинского? А ведь это выдающееся, гениальнейшее перо!

Но вернемся к Жирару. Настоячиво, но тщетно пытался я устроить творческую встречу с Юрием Буцко в Парижской консерватории. Никто из тамошних педагогов встречаться с ним не пожелал. Но я не сдавался и стал звонить в региональные консерватории. В конце концов я связался с заместителем директора небольшой консерватории около Гавра, который неожиданно заявил: «А я тебя знаю, мы вместе у Мессиаана учились». Так я получил согласие на организацию встречи с Буцко. Он рассказывал о своем творчестве, показывал сочинения, а я переводил. Тогда, 40 лет назад художественным руководителем этой консерватории был молодой композитор Антони Жирар. Музыка Буцко им понравилась, а позже они и меня пригласили. Я показал какие-то свои сочинения, и вскоре они мне заказали альтовый концерт.

Позже Антони Жирар предложил мне послушать запись своего квартета с кларнетом, который мне очень понравился. Это была тональная, изящно сделанная музыка, на очень хорошем ритмическом импульсе. Была в ней альтернатива царящему в то время засилию авангарда. Мы стали регулярно показывать друг другу свои сочинения. Много хорошего у нас с ним было... В конце 90-х мы с Антони вместе ездили в Россию, когда меня там снова начали играть. Его жена Женевьев стала играть мою музыку, а я с ней играл сонатины Антони в четыре руки. Встреча с Антони Жираром — огромная удача в моей жизни.

Когда в Руанской консерватории объявили конкурс на место преподавателя по анализу форм, я его получил. Думаю, что с подачи Антони. Не могу сказать, что взяли меня туда «левым» способом. Был настоящий конкурс с множеством кандидатов, но его мнение, наверное, было решающим.

Нас с Антони очень многое связывает, но многое и разъединяет. В чем-то, я думаю, это хорошо. Но несмотря на то, что стили наши лежат в разных плоскостях, в чем-то они соприкасаются. Вот мне часто говорят: «Ты ведь учился у Мессиаана, а у тебя же ни одной ноты от него нет!». И слава богу! Может быть, они у меня и есть, но очень опосредованно. Но от Мессиаана осталась мировоззрение. Вы знаете, это вообще главная



Д. Саямов, Н. Гунько-Денешо после премьеры Сонаты № 10 в галерее «Нико» в Москве

творческая проблема: невозможно быть непохожим ни на что, но нельзя идти в чужом русле.

#### — Каким образом общение с Мессиааном сказалось на вашем мировоззрении?

— Вы знаете, когда имеешь дело с большим мэтром, сначала ты этого не замечаешь, а потом оказывается, что его слова «прорастают» в тебе десятилетия спустя. С Мессиааном было именно так. Наедине с ним я оказывался редко — класс его всегда был полон учеников. И когда это все-таки случалось, происходили краткие, но весьма значимые для меня беседы о религии, о композиторах, о французской культуре. Если же говорить об узкопрофессиональном влиянии Мессиаана, то самым существенным было влияние в области ритма. В его теории ритма все было логично и сбалансированно, все увязывалось между собой. Путь к освоению ритмики Мессиаана шел через кропотливую работу над поэтической просодией: ямбом, хореем и так далее. Уже при первой нашей встрече в консерватории, когда я показывал Мессиаану свою музыку, он сказал, что у русских есть все, но им не хватает ритма. Это отчасти правда.

Я еще в Ленинграде сильно увлекся индийской ритмикой, упорно слушал таблистов, пытаюсь постигнуть



Антони Жирар

ее витиеватые секреты. А позже, в Париже узнал, что Мессиа́н изучал ее довольно давно и даже разрабатывал на теоретическом уровне. Так вот и оказались мы с ним вроде как соратниками в ритмических сферах. К сожалению, изысканное гармоническое богатство Мессиа́на освоить по-настоящему мне так и не удалось, потому что произрастало оно из его музыкальных национальных корней, из Берлиоза и Форе, из Дебюсси и Равеля. Это был некий храм, в который воркутянам вход был запрещен (*смеется*).

**— Основной чертой характера людей вашего поколения можно назвать верность. Если не считать «неверностью» вашу измену скрипке в пользу фортепиано, лидирующему во всем вашем наследии, эта черта свойственна и вам.**

— Верность? Это у меня просто такая «личная болезнь»... Слабость какая-то. Выходит, что я не эволюционирую, так и остался там, в моей молодости и в детстве.

Я думаю, что тема верности, которую вы затронули, присутствует в первую очередь в верности своим идеалам и самому себе, а уже через это и своим близким. Времена меняются, и эта верность иногда вредит мне самому. Тот факт, что я не освоил компьютер, был моим отказом от современности, побегом в прошлое. Я очень

мучаюсь от того, что пишу рукой. Потом все это надо печатать, потому что по рукописям теперь никто не играет, а я не в состоянии отослать жалкий e-mail. У меня вообще очень резко отрицательное отношение к интернету как к одной из ступенек в распаде мира.

Конечно, я теперь пользуюсь интернетом, а то, что мою музыку вдруг стали слушать, — это, безусловно, благодаря Youtube<sup>3</sup>. Я смирился с этим: пусть идет как есть, но лично мне в этом виртуальном мире некомфортно. Это еще, я думаю, и с Воркутой связано, с севером, с ощущением одиночества и одновременно защищенности, в которое погружает вас необъятное русское северное пространство, где никто на вас не «наезжает»...

**— Вы хотите сказать, что это ощущение родом из детства, этот северный кокон защищает вас да сих пор?**

— Мне уютно жилось в Ленинграде и еще более уютно в Париже. Эта скученность, эти бесконечные камни и машины мегаполисов всегда меня угнетали. В Ленинграде желанным спасением было вырваться в гавань, взять лодку и уехать с приятелем на много часов в Финский залив. При отливах там образовывались бесконечные песчаные отмели. Вот там мне было хорошо. Так же и с Парижем. Признаюсь, что по сей день каждый раз по дороге в Париж у меня начинает болеть голова, а когда отправляюсь в обратный путь, километров примерно через 15 я начинаю оживать.

Мы живем в маленьком городке E (Eu), который по плотности населения напоминает Воркуту. В больших городах ничего, кроме раздражения и усталости, я не испытывал, а желание быть в обществе, в струе, в профессиональной тусовке меня уже мало занимает. Поливать цветы на окне иногда интереснее, чем общаться с некоторыми музыкантами.

Проблема еще и в том, что мы, эмигранты, за редкими исключениями, почти никогда не попадаем на тот уровень, что мы оставили в России. Обычно мы приземляемся ниже на этаж, если не на два, попадая в другое пространство, где для того, чтобы встроиться, у нас недостаточно ключей.

**— Признайтесь, что на тернистом пути композитора-эмигранта вам очень повезло со спутницей! Девушка, ради которой вы решились покинуть родину, муза, вдохновившая почти все ваши произведения, Катрин Бадур оказалась смелой и мудрой. Не будучи музыкантом, она поняла масштаб вашего таланта и сделала все, чтобы в эмиграции вы смогли реализоваться как композитор.**

<sup>3</sup> Канал композитора: [https://www.youtube.com/channel/UC6TF-DDNikOd2o7Qz42\\_Fuw](https://www.youtube.com/channel/UC6TF-DDNikOd2o7Qz42_Fuw)

— Мне редко повезло, ведь многие смешанные браки распадаются из-за отсутствия общих ценностей. Понять чужую культуру очень сложно, а у Катрин, к моему счастью, оказалась неудержимая страсть к России. Да и в Россию мы ездим, в первую очередь, по ее инициативе. И это главная удача моей жизни. Вы понимаете, мы ведь очень бедно начинали, я почти ничего не зарабатывал, но она меня никогда не упрекала.

**— Как к вам приходит музыка? Сильвестров в одном интервью говорил, что он будто с удочкой на берегу сидит и ловит ее на крючок.**

— Приходит не музыка, а какие-то отрывки, маленькие кусочки, которые потом надо дорабатывать. Когда мне было 12 лет, в воркутинскую музыкальную школу приехал новый педагог по скрипке из Саратовской консерватории. Он был еще и экстрасенсом и устраивал у нас дома импровизированные сеансы магии. Прятали мы, допустим, салфетку в девятом томе собрания сочинений Льва Толстого. Он брал меня за руку, нащупывал пульс и так водил по комнате, тихонько приговаривая: «Диктуйте, диктуйте, диктуйте...». Он никогда не произносил ни одного другого слова, лишь медленно ходил меж стульев, вдоль книжных полок и в конце всегда находил спрятанный предмет. Вот это «диктуйте», я бы сказал, и есть основа, потому что и мне кто-то диктует. Уже много лет я встаю утром с музыкой, звучащей в голове. Главная задача — вовремя «закрыть кран». Музыка идет, не знаешь, почему, кто диктует — непонятно, но она идет. С годами, может быть, потому, что я не общаюсь почти ни с кем, она идет все больше и больше. Теперь задача моя даже не в том, чтобы поймать ее, а чтобы она не пропала зря.

**— В одном из интервью вы сказали, что пишете музыку, потому что не можете не писать, для вас это все равно что дышать. Для кого вы пишете? Для себя или для слушателя?**

— Да драма-то в том, что слушателя нет! Вы знаете, когда я сажусь работать в свой уголок, я сразу все забываю... Раньше я мог часами так сидеть и сочинять, а сейчас спина начинает болеть. Я бы так сказал: если я знаю понятие счастья, выходящее за пределы семьи и любви (семья и любовь все же важнее, чем музыка), то это состояние и есть мое счастье!

А несчастье, повторяю, в том, что никому это не нужно. Зачем я все это делаю? Лучше бы позаботился о внуках, поговорил с детьми или даже фортепиано преподавал бы. Хоть след какой-то живой останется...

Живем мы с Катрин в реальности, созданной нашими руками. Вроде бы все основное теперь я написал, дети наши выросли, я свободен. Но в реальности оказывается,

что я несвободен, и чем больше я не общаюсь с людьми, тем больше эта несвобода и непроходящее чувство греха, чувство какой-то гнетущей внутренней неправды. Почитайте позднего Толстого, там все на этом построено. У Бродского есть юмористический вариант этого ощущения:

*Я сижу у окна.  
Вспоминаю юность.  
Улыбнусь порою,  
Порой отплюнусь.*

**— А ведь в ваших сонатах это ощущение тоже имеется. При всей их романтической экспрессии и бурном драматизме, приводящем к пронзительным кульминациям на *ffff*, «никогда они не завершаются победой, апофеозом, музыка будто горько обрывается на *piano subito*, становится нереальной, почти прозрачной, затягивающей следы предшествующей лихорадки тонкой коркой льда, приоткрывая дверь в таинственную, оцепеняющую неизвестность» (я процитировала Антони Жирара). По структуре, масштабу и драматизму ваши сонаты близки симфониям, а многие их темы ярко тембральны. Ваши ранние сочинения для большого оркестра (Концерт для скрипки с оркестром, Симфония, Две пьесы памяти Альбана Берга) убеждают в том, что их автор мастерски владеет оркестровой палитрой. Почему вы больше не пишете симфоний?**

— Симфоний я не пишу, потому что играть их некому... В России я писал оркестровую музыку. Если и было у меня там какое-то минимальное признание, то это благодаря двум моим симфоническим сочинениям<sup>4</sup>. А когда я приехал во Францию и понял, что здесь меня никто играть не будет, я перестал даже задумываться о симфонической музыке. Поэтому, наверное, и петь стал, и бардовские песни писать. У меня тогда была такая идея: чем больше автор сам вовлечен в исполнение своего сочинения, тем оно правдивее.

Время симфоний для меня уже прошло. Когда сегодня я слушаю симфоническую музыку, я меньше в нее включаюсь, особенно когда вижу, как бедные оркестранты сидят, играют одну ноту, потом ждут следующую и скучают. Гораздо больше меня интересует камерная музыка. Кстати, почти все оркестранты любят играть в ансамбле, ибо там они «расцветают». Как это точно подметила Е. Дубинец, многие мои камерные сочинения по сути и по развороту — это симфоническая музыка.

<sup>4</sup> Скрипичный концерт был исполнен в 1970 г. в Ленинграде Филиппом Хиршхорном, дирижировал Арвид Янсонс. Симфония прозвучала в 1971 г. в Ленинграде в Большом зале Капеллы имени Глинки под управлением Александра Дмитриева. Две пьесы памяти Альбана Берга впервые прозвучали в 1992 г.

## ПИАНИСТЫ — О МУЗЫКЕ ВАЛЕРИЯ АРЗУМАНОВА

**Иван КОЩЕЕВ**, выпускник Московской консерватории, ассистент в классе проф. А. Диева:



С музыкой Валерия Арзуманова пару лет назад меня познакомил мой учитель, профессор Андрей Борисович Диев. На своем сольном концерте он исполнил трехголосные инвенции Арзуманова, которые мне очень понравились. Эта музыка не может оставить равнодушным, она понятна не только профессионалам, но и простым меломанам.

Меня заинтересовал цикл 24 двухголосных инвенций Арзуманова, который я уже неоднократно исполнял целиком. В них такое множество граней, столько человеческих чувств! В минорных пьесах я слышу ностальгию по чему-то ушедшему, а мажорные лирические инвенции, довольно прозрачные по фактуре, переносят вас на некий райский остров. Музыка Валерия Арзуманова очень естественная и образная, во мне она всегда отзывается. Я благодарен судьбе, что иногда могу общаться с ним лично. В его голосе так же, как в его музыке, чувствуются искренность, простота, уважение. Говоря о чисто исполнительской «кухне», барочное происхождение цикла инвенций несомненно оставляет свой стилистический отпечаток, в них порой встречаются и технические сложности, над

которыми нужно поработать, но интерес и удовольствие от работы и общения с этой музыкой растут от пьесы к пьесе. Надеюсь, в ближайшее время познакомиться с более крупными сочинениями Арзуманова, например, его сонатами.

**Мира МАРЧЕНКО**, педагог ЦМШ — Академии исполнительского искусства:



Первое мое ощущение после просмотра так называемых «легких» пьес Арзуманова: задать мне это некому... Переходные размеры, неквадратность, ритмические и мелодические сюрпризы текста: все это требует зрелого исполнительского подхода. Отобрав наиболее «играемые» миниатюры, которых оказалось немного, я стала смотреть ранние сонаты Арзуманова. Там тоже все либо слишком просто, либо сразу слишком трудно, а посередине — ничего. Сыграла я все до конца и через день-другой стала все в обратную сторону играть. И уже во второй раз я не только нашла там много интересного, но и поняла, почему это мало звучит. В эту музыку надо погрузиться не столько пальцами, сколько головой. На конкурсе такое не сыграешь, зато на концерте она удивит. Для учеников, еще «не доросших» до сонат Прокофьева, сонаты Арзуманова — хорошая

альтернатива, потому что сыграть в них принципе можно все (талантливым детям, разумеется).

Но когда с этими талантливыми детьми начинаешь разговаривать, оказывается, что у них нет желания играть ничего из того, что они никогда в жизни не слышали. Признаюсь, что и у экзаменационной комиссии такие произведения нередко вызывают недоумение. Я всегда говорю, что плохой музыку делаем мы, исполнители. А сколько прекрасной музыки создали композиторы, по разным причинам не оказавшиеся в первом «привилегированном» ряду!

Сколько гротеска, иронии и фантазии в музыке Арзуманова, в каждой его миниатюре по два-три «дна». Объяснить это детям непросто. Но работа над его музыкой помогает привить ученикам навыки стилистического мышления, научить разговаривать звуками и свободно «дышать», слышать музыку без тактовой черты, потому что не всем ведь дано ощущение природного времени. Ученикам я говорю: «Вы в этой музыке — первоходцы, вам ее «делать». Эта музыка «рисует звуками» и ваша задача — увидеть и воплотить ее графические контуры. В ней есть название, от которого можно оттолкнуться, но можно пойти дальше и пофантазировать».

Несмотря на то, что ее язык непрост, в ней немало узнаваемых моментов. Когда я играла эти пьесы детям, они наперебой говорили о том, что эта музыка им что-то напоминает. Я же объясняла, что это не случайно, что композитор жил в эпоху, когда все это звучало вокруг, и не мог он мимо этого пройти, отсюда и знакомые мотивы, и цитаты. Работать мне было интересно, потому что вещи вроде бы простые, а не выходят, потому что идут к ним стандартным методом. А там стандарта нет, зато есть подтекст и слова, есть время и ритмическая неквадратность, есть сочетание

фактурных пластов — и в итоге набирается целый ряд интересных педагогических «проблем».

Когда мы начали работать над пьесами с маленькой Ульяной, мы умирали со смеху. Что мы только не делали! В итоге на этой музыке она научилась целому комплексу приемов, которые не получила бы ни на чем другом. Она зазвучала по-новому, в ней появилась спонтанность, свобода, она и в других вещах совершенно иначе стала мыслить. И «Контрданс» Шопена после пьес Арзуманова у нее зазвучал совсем иначе.

**Ульяна РОДИНА, ученица М. Марченко в ЦМШ-АИИ:**



Я играла три пьесы Валерия Арзуманова — «Маленький диалог», «Заблудившийся лягушонок» и «На волнах тишины». Больше других мне понравилась последняя пьеса своей красивой мелодией и лирическим характером. Спасибо композитору за то, что он написал для детей такую хорошую музыку.

**Даниил САЯМОВ, педагог Московской консерватории:**

Десятая соната Арзуманова явилась для меня совершенным открытием. Мне часто приходится исполнять музыку современных композиторов, в том числе, и премьеры, но сочинение, сочетающее такое количество красивых мелодических линий, написанных с такой откровенной экспрессией и с таким



симфоническим накалом, в современной музыке я, пожалуй, встречаю впервые. Честно говоря, я бы вернулся еще к ее исполнению, потому что у меня нет ощущения, что я высказал в этой музыке все, что хотел.

Советскую эпоху я застал как бы по касательной. Я рос в то время, когда советская песня уже вышла из обихода и «проросла» в моем поколении уже на генетическом уровне. Очевидную песенность Десятой сонаты Арзуманова я, конечно, почувствовал сразу, но трактовал ее скорее в шубертовском ключе, сознательно избегая возможных «бытовых» ассоциаций, откровенно напомилавших советскую эпоху. Мотивы лирических протяжных, какая-то грустная танцевальность или возможные ассоциации с фильмами Данелии или Иоселиани в финале...

Я стремился сознательно от этого всего отойти и по возможности услышать ее в более широком историческом контексте. Первые две части сонаты мне кажутся близкими декадансу Серебряного века, мне они скорее напоминают Метнера, Блуменфельда, Катуара.

В финале мне показалось, что идти на поводу у автора и исполнять его как советскую песенку, — это некий налет «пошлости». А почему бы не представить себе, что это было написано Шубертом? Так я решил в финале немного «поиграть в Шуберта». По-моему,

получилось интересно. Арзуманов, как и Шуберт, — это прежде всего мелодия! А способность написать красивую мелодию в XXI веке — способность, конечно, выдающаяся!

Кстати, эта музыка легко ложится под пальцы, написана удобно, прозрачно, не надуманно, да и собственно пианистических трудностей в ней почти никаких. Главное — выстроить общую структуру формы (длится она около 20 минут), представить себе определенную картину или образ, воплотить который потом нетрудно.

**Женевьев ЖИРАР, профессор Парижской Эколь Нормаль (École Normale Supérieure):**



Мое знакомство с музыкой Валерия Арзуманова произошло в 1990-х, когда судьба свела его с моим мужем Антони. Благодаря этому счастливому знакомству и я смогла заглянуть в удивительный мир музыки Арзуманова.

За долгие годы творческого общения с Валерием у меня была возможность сотрудничать с музыкантами из его ближайшего круга: с певицей Еленой Либеровой, скрипачами Алексеем Мошковым и Еленой Денисовой, виолончелистом Сергеем Судзиловским. Особой привилегией для меня был опыт исполнения четырехручных произведений Арзуманова с самим композитором.

Позже он доверил мне премьеры некоторых своих фортепианных

сонат, а совсем недавно с флейтистом Патрисом Киршофом мы сыграли и записали премьеру трех его сонат для флейты и фортепиано.

В нашей домашней библиотеке имеются почти все опусы Валерия Арзуманова. Их вокальное начало, их ритмическое и гармоническое богатство полностью отвечают моему собственному эмоционально-физиологическому отношению к фортепиано. Музыка Валерия звучит в нашем доме уже 30 лет, и каждый период моей жизни резонирует в каких-то из его сочинений. Нас связывает долгая дружба и множество совместных проектов. Но самыми памятными остаются наши совместные фестивальные путешествия в Россию в 90-х и 2000-х годах.

**Александр ТЫКОЦКИЙ, аспирант Российской Академии музыки имени Гнесиных:**



Ноты 11-й сонаты Валерия Арзуманова мне предложил профессор кафедры композиции нашей академии Андрей Иванович Головин, который уже слышал меня в современном репертуаре. Он сказал, что получил из Франции ноты сонаты, которую еще никто не играл, и думает, что у меня она выйдет.

Опыт исполнения музыки современных авторов у меня был, но то, что я увидел в нотах не было похоже на концептуализм или минимализм, когда ты большую часть времени работы над произведением сидишь

и считаешь, чтобы в долю вовремя попасть. Это была откровенно романтическая музыка, напоминающая позднего Скрябина или даже Танеева. Здесь все мне было довольно понятно и близко по духу. По характеру, изложению и присутствию скрытой полифонии первую часть сонаты Арзуманова я бы даже сравнил с танеевской Прелюдией и фугой соль-диез минор.

На премьере сонаты на фестивале современной музыки «Московская осень» в ноябре 2019 г. случился небольшой курьез: в кульминации второй части на ffff у рояля лопнула струна, но оставшихся струн, к счастью, хватило, чтобы доиграть до конца.

Кстати, в следующем сезоне мы с моим близким другом Ратмиром Мусабаевым планируем сыграть премьеру одного из произведений Валерия Арзуманова для виолончели и фортепиано.

### НАТАЛЬЯ МИЛЬШТЕЙН:



С Валерием Арзумановым и его музыкой я знакома с раннего детства. Можно сказать, что я росла с его музыкой, не раз слышала ее в исполнении моих родителей. Известно, что музыкальные впечатления первых лет жизни оставляют глубокий след в душе, поэтому и сегодня отношение мое к музыке Арзуманова очень личное.

Судьбы Валерия и моих родителей объединила эмиграция во Францию.

Произошло это в разное время, но точек соприкосновения у них было много, и общение наше было взаимообогащающим. От своих родителей я получила солидный багаж русской и советской культуры: в нашем доме говорили по-русски, мы смотрели советские мультфильмы, а позже и фильмы. Несмотря на то, что в музыке Валерия Арзуманова ощущается много разных влияний, основное ее содержание неразрывно связано с русской и советской культурой. В ней немало фольклора, причем некоторые советские мелодии тоже трактуются как фольклор. Хотя родилась я уже во Франции, его музыка позволяет мне как бы приблизиться к моим российским корням.

После исполнения и записи на диск нескольких прелюдий и фуг и пьес из разных опусов Валерия Арзуманова мне захотелось обратиться к более масштабному произведению. Из всех его сонат Восьмая меня привлекла своим ярким контрастом между частями и почти симфоническим драматизмом. Первая ее часть, с искренней меланхолией и бесконечно дрящейся мелодией, очень характерна для арзумановского стиля. Вторая, насыщенная острой внутренней борьбой, приводит к драматическому центру, после которого неожиданно наступает пронзительная и страшная кульминация.

Работа над сонатой шла довольно быстро, наверное, благодаря той близости, которую я испытываю к этой музыке, и желанию выразить то, что я в ней чувствую. Перед премьерой мне удалось встретиться и сыграть ее Валерию, который своими добрыми советами помог мне утвердиться в ее трактовке. Эта редкая и ценная для исполнителей возможность сотворчества, настоящего партнерства с живущим композитором по-настоящему нас обогащает. Композитор нуждается в исполнителе, но ведь и исполнитель без композитора — ничто! ■

«ФОРТЕПИАННЫЙ МИР», 13-Я ТЕТРАДЬ, ОР. 107

### XIV. Ранняя молитва

Prière matinale

 ≈ 224

как пламя свечи (*comme la flamme d'une bougie*)



*mp*

*con Ped.*

*mf*

*f mp*

СОНАТА № 4, ОП. 245. II ЧАСТЬ

$\text{♩} = 76$   
10 (5+5)  
8  
*avec un humour sombre*  
*mp*  
*con  $\text{And.}$*

*p* *mf* *f* *mp*

СОНАТА № 5, ОП. 246. III ЧАСТЬ

$\text{♩} = 54$   
20  
16  
*simple, mais avec assurance*

*p*

*mp*

*mf*

*mp*

*mf* *mp*

«ПОСВЯЩЕНИЕ БРАМСУ», СЕМЬ КОРОТКИХ ПЬЕС В ТЕРЦИЯХ, ОР. 251. № 7

$\text{♩} \approx 90$  VII

$\frac{5}{4}$  profond, triste (глубоко, с грустью)

*mp* *f*

*rit.* *allegro*

*mp* *p*

*mf* *p*

*rit.*

*mf* *p*

# JAZZОВЫЕ



**ОН** — один из самых образованных и эрудированных музыкантов в истории джаза. Он — один из самых парадоксальных джазовых новаторов, чье кредо — не эпатировать, не опровергать, не изобретать и не поражать, а находить и открывать в прежнем ранее неизвестном, развивая и поднимая традицию на доселе неведомый уровень. Он из тех, кто не ставил своей обязательной целью быть в стороне от мейнстрима, но при этом сам мейнстрим этот создавал и направлял. Он — человек бопа, постбопа, кул и модального джаза, «третьего направления», соул-джаза, даже фьюжна... оставшийся в стороне от всего этого. Он — человек фортепианных влияний Эрла Хайнса, Арта Тэйтума, Бада Пауэлла, Телониуса Монка, однако и эти влияния в итоге ушли и растворились. Он — человек Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Рахманинова, вот

только и тут все поодаль. Он — человек полиритмии и политональности Мийо<sup>1</sup> и Стравинского, сумевший меж тем переиначить оба принципа на такой свой *лирическо-свинговый* лад, что параллели с музыкой француза или русского американца практически отсутствуют. Он явно человек Дебюсси и Равеля, свидетельством чему — буквально напоенная, наполненная богатыми импрессионистическими красками гармония, но его специфически джазовая ритмическо-блок-аккордовая, с басово-унисонным усилением, «биг-бэндовская» интерпретация импрессионизма напрочь индивидуальна и ни с чем не схожа. Он, одновременно, и человек Шопена, и его тончайший пианистический лиризм многое навеивает

Еще одним выдающимся джазменом, сформировавшимся не без влияния Мийо, был пианист и композитор Дэйв Брубек, который учился в классе представителя «Шестерки».

о польском гении, правда, лиризм этот не всегда открытый, будто на самом себе замкнутый, лиризм сдержанный, изысканный, рафинированный, временами холодный и отстраненный. Он если не создатель, то перевернувший представления о том, что нынче принято называть классическим джаз-трио (*jazz trio или piano trio*), превративший трио в нечто большее, чем просто камерный жанр, наделивший группу поддержки (контрабас и ударные) самостоятельной функцией, придумавший идею «тройной импровизации», где каждому отведено свое независимо-импровизационное место, и, однако, остающийся, как и положено в традиционном трио, его неизменным лидером и вдохновителем<sup>2</sup>. Он, пожалуй, самый авторитетный и влиятельный

Возможно, его такое полифоническое, оркестровое отношение к джазовому трио связано еще и с тем, что в детстве, наряду с фортепиано, он овладел, скрипкой, флейтой и пикколо. И этот мультиинструментализм, не исключено, повлиял и на его фортепианное, и на его композиционное мышление.



*Эрл Хайнс*



**Рауф ФАРХАДОВ**  
 Доктор искусствоведения, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки, куратор фестивалей современной музыки. Автор четырех книг и более 130 статей по современной академической, электронной и джазовой музыке

истории, которому даже если просто подражать и эпигонствовать, все одно, можно и прославиться, и неплохо заработать; ряд его тем приобрели статус классических джаз-стандартов, и они наиболее узнаваемы и наиболее исполняемы на любых джемах и джазовых тусовках; его слава была велика, не пуста, серьезна и весома, а он до конца жизни так и не преодолел комплекс сомнения и неуверенности в самом себе.

Он — **Уильям Джон Эванс** (1929–1980), больше известный миру как **Билл Эванс**. Уверен, для всякого джазмена одного этого — Билл Эванс — достаточно, ибо величина столь незабываемая, столь вершинная, что ни продолжения, ни объяснения, ни развития темы не требует. Ну представьте — Космос (!), разве что-то добавлять надо? (С другой стороны, а почему бы нет?!) Да, еще сказывают, что попытка разговора о любой абсолютности, неизбежно приводит к очевидной бессмысленности. Однако сегодня, давайте, не станем и сказаниям верить.

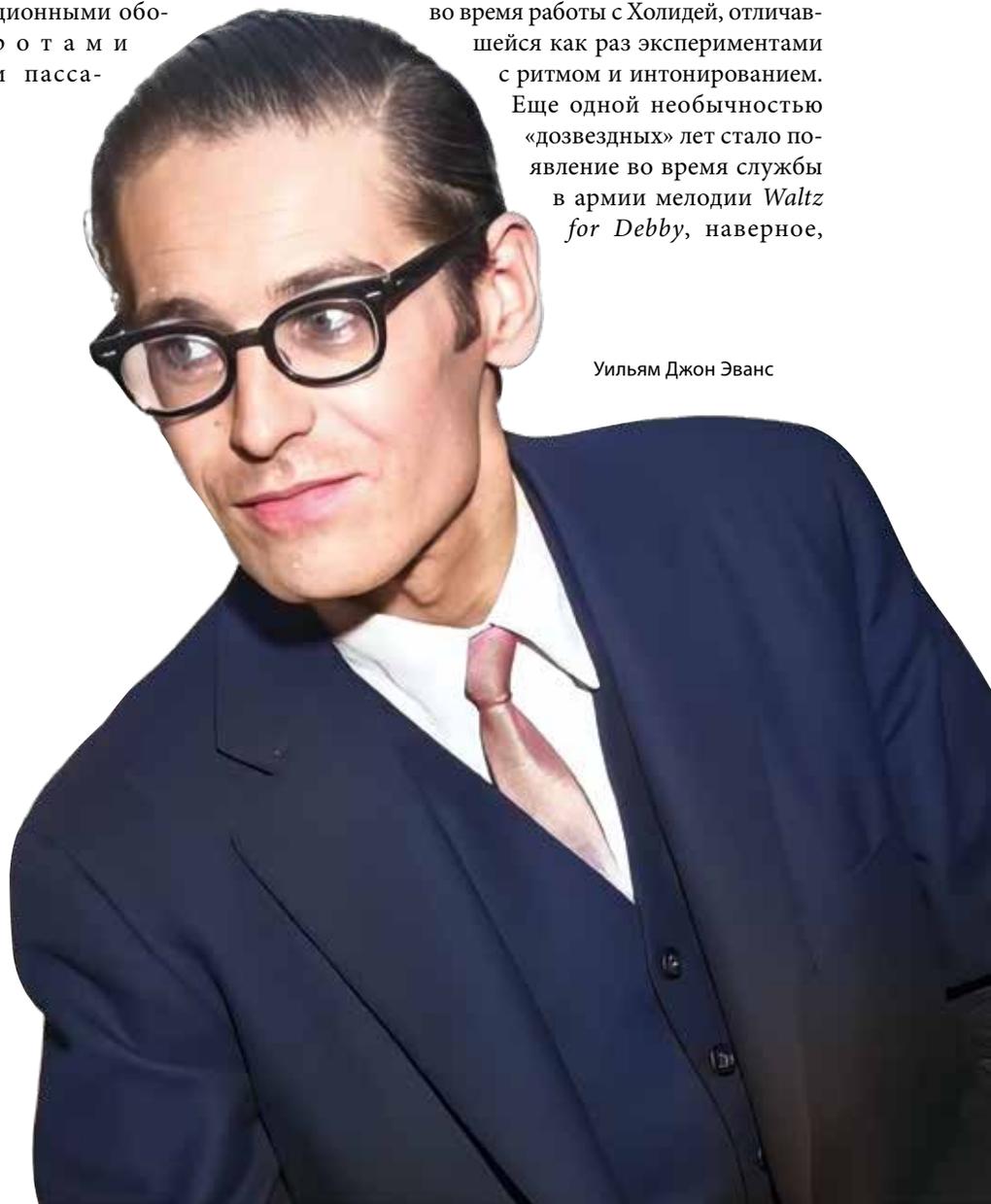
Как-то мой коллега-пианист обмолвился, что Билл Эванс для джазмена с приставкой «великий» с джазом познакомился достаточно поздно. Действительно, если сравнивать Эванса с великими черными музыкантами, фактически

вскормленными этой традицией, подросток Билл впервые услышал джазовые пьесы в 12-летнем возрасте. Правда, попал сразу на оркестры высшего пилотажа — биг-бэнды Томми Дорси и Гарри Джеймса. Ну, а после все пойдет семимильными шагами, да такими, что начинающий джазмен станет выступать в группах весьма солидных и копируемых. Интересно, предполагал ли подобное сам Эванс, до этого основательно штудировав классическую и романтическую фортепианную литературу? Впрочем, с классикой он не порывал, исполнив, к примеру, в 1950-м на выпускном Юго-Восточного Луизианского университета Третий Бетховена, а в дальнейшем наполняя свои импровизации каденционными оборами и пасса-

жами в манере романтических концертов.

До середины 1950-х говорить об Эвансе, активно постигающем азы и навыки джаза, можно было лишь как о музыканте, подающем надежды. И это очередная эвансовская «запоздалость», так как в джазе к 25 годам многие вступают в пору зрелости (а то и пика достигают). Хотя сам Эванс считал, что какие-то моменты его будущего стиля закладывались уже тогда, особо выделяя гастроль с Билли Холидей — певицей, одной из первых внедрявшей в вокальные импровизации инструментальную сложность и виртуозность. Пожалуй, в этом есть доля истины, так как последующая неординарность эвансовской фразировки и ритмо-перебивов могла зародиться во время работы с Холидей, отличавшейся как раз экспериментами с ритмом и интонированием.

Еще одной необычностью «дозвездных» лет стало появление во время службы в армии мелодии *Waltz for Debby*, наверное,



Уильям Джон Эванс

наиболее узнаваемой и тиражируемой темы американского пианиста, посвященной племяннице и получившей статус классического джазового стандарта. К слову, армейская служба — самые тяжелые годы для Эванса, и не только потому, что, подвергаясь постоянным насмешкам, он заработал «комплекс неуверенности», но и потому, что пристрастился к наркотикам (трагедия всей его жизни).

Однако не будем пока о печальном. А будем вот о чем: Эванс работал с многими большими музыкантами<sup>3</sup> и наверняка немало у них научился и приобрел, и все-таки, на наш взгляд, есть всего несколько имен оказавших на него ключевое влияние.

И начнем с имени, может, и не самого распространенного среди любителей, но весьма ценимого в кругу джазменов и специалистов: композитор, пианист, крупнейший теоретик джаза **Джордж Рассел**. Человек, доказавший, что модальность (в частности, лидийский лад) в джазе более соответствует тональным

принципам, нежели традиционный мажор, и тем самым открывший, в том числе, и для Эванса, новые горизонты эксперимента с различными модальными структурами, не ограничивая себя стандартными квадратами, сетками и тональными рамками, без боязни сочетать противоположные аккордовые последовательности, несхожие типы мелодики, консонансы и диссонансы, синхронности и ломаности... Другой существенный момент, не оставшийся без внимания Эванса, — Рассел показал, сколь перспективным и оригинальным может быть в джазе контрапункт, соединенный с импровизационным началом, что, безусловно, сказалось и на новаторском понимании пианистом стереотипного джазового трио. Но, пожалуй, наиболее сильное воздействие Рассела на эвансовское мышление оказало «третье течение (поток, направление)», к которому джазовый теоретик и практик также принадлежал. Направление, придавшее джазу иной вектор развития, где джаз и классика впервые стали пониматься как нечто целостное и единое. Вот только Эванс пошел много дальше музыкантов «третьего потока», стремясь соединить воедино такую прежде невозможную разноплановость, как джаз, академизм, этническую музыку, стабильность и полиритмичность, модальность и полимодальность, импровизационность и вариационность, гармоническую прозрачность с элементами сонорности... Неслучайно ярчайшие мастера фьюжна, те же Джо Завинул, Джон МакЛафлин, Хэрби Хенкок, глубоко почитали творчество этого пианиста, а Чик Кория вообще считал, что ни один, даже самый возвышенный эпитет ничего не скажет

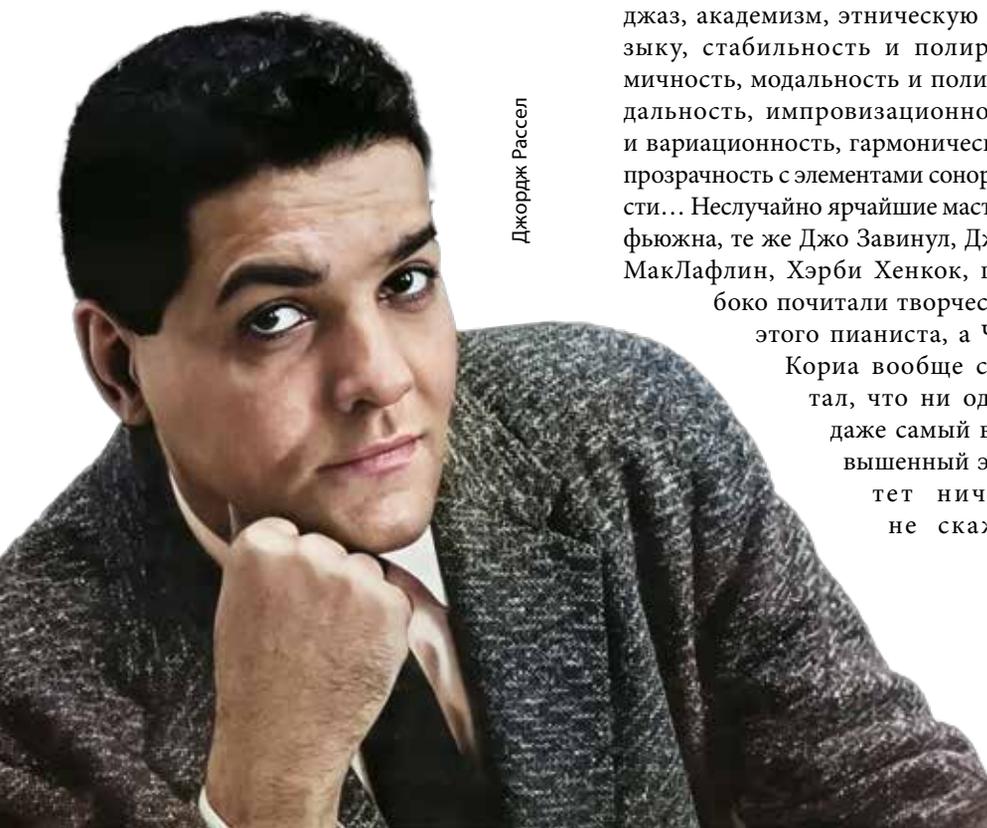
о музыке Эванса, столь она велика и недосыгаема<sup>4</sup>.

Вторая личность, в определенной мере повлиявшая на нашего героя, точнее, на его фортепианный стиль, — англо-американский пианист **Джордж Ширинг**. Правда, влияние это в одном-единственном выражении, а именно — в так называемой *блок-аккордовой* технике игры. Это когда основная мелодия одновременно воспроизводится в нижнем регистре, включаясь в движение гармонической, чаще всего септаккордовой поступенности. При этом правая рука, ведущая мелодию, также звучит аккордово. Возникает эффект параллельного мелодико-гармонического хода, где руки расположены столь близко, что порой на слух не отличить правую от левой. Используя блок-аккордовую технику, Эванс умудряется разнообразить ее то вариационными, то импровизационными элементами, смещая и сдвигая сильные и слабые доли (тогда как правило блок-аккордики — выделение сильных долей мелодии), вклинивая иные гармонические краски и звучности. В итоге в игре Эванса возникает удивительная многослойность интонационного, гармонического, ритмического и импровизационного начал.

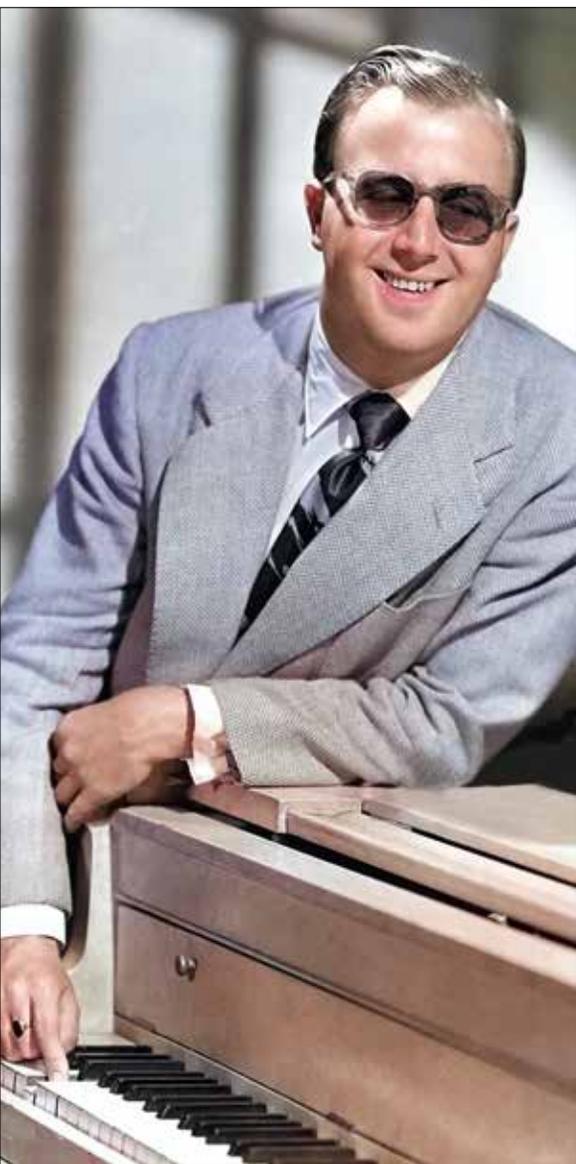
Третий человек, чья роль для Эванса существенна, — новатор из первейших, **Майлз Дэвис**. Хотя тут не все так однозначно. Дэвис, безусловно, значительно расширил эвансовские представления о джазовой музыке, прежде всего, дав более широкое толкование понятию джазовой модальности, распространив ее на все параметры музыкальной ткани: от интонации до построения формы, от гармонического языка до полиладовых импровизаций, от эпизодов сольных до фрагментов ансамблево-полифонических. Влиянием Дэвиса следует объяснить

<sup>3</sup> Одно только перечисление займет несколько страниц, ибо в джазовой музыке от конца 1950-х до конца 1970-х трудно будет найти хоть одно значительное имя, с кем бы пианист не сотрудничал.

<sup>4</sup> Правда, сам Эванс к фьюжну относился весьма иронично, называя его «данью коммерции».



Джордж Рассел



Джордж Ширинг

и то, что у Эванса исчезают присутствующая ему тогда излишняя сентиментальность и (как кулуарно говорили) «слащавость». Помимо этого, играя в ансамбле Дэвиса<sup>5</sup>, пианист услышал, сколь разнообразен и необычен в джазе может быть ритм, преодолевающий собственные границы пусть и важной, но все-таки сопроводительной функции, и становящийся

<sup>5</sup> К слову, Эванс был первым нечернокожим исполнителем, которого Дэвис пригласил в качестве участника своего секстета. До этого трубач снисходительно относился к белым джазменам, за что временами подвергался упрекам в черном расизме.

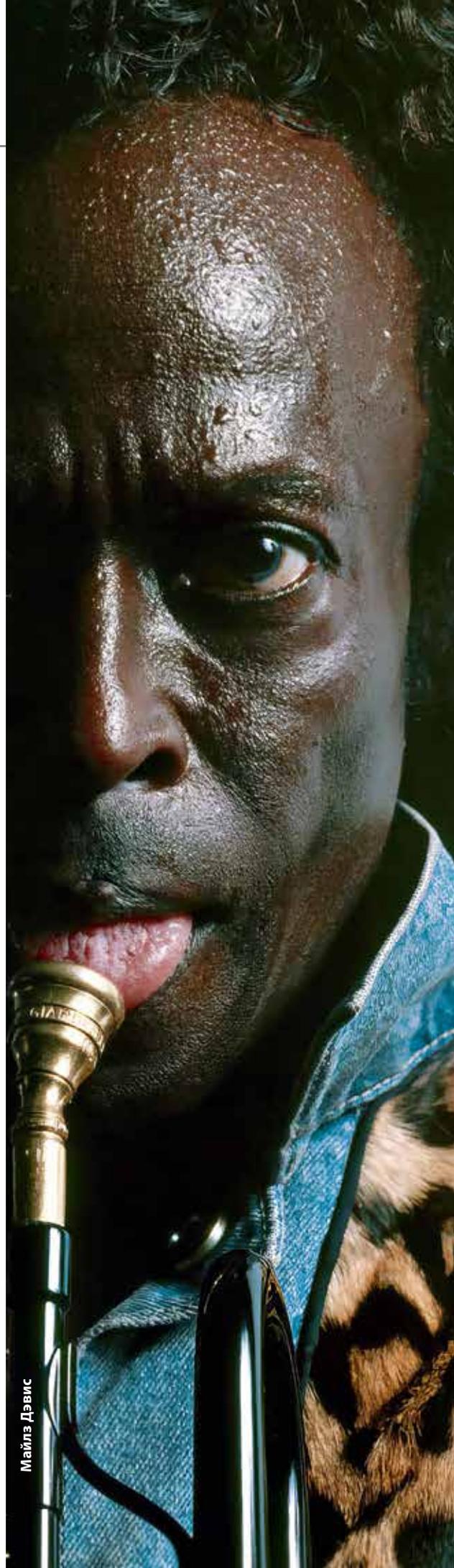
одним из центральных элементов композиционной мысли.

Был, однако, в общении с Дэвисом со стороны Эванса и ответный «удар». Так, записываясь с дэвисовским секстетом, пианист частенько вступал в творческие конфликты с руководителем (что мало кто мог себе позволить), да в такие, что джазовый реформатор вынужден был что-то пересматривать и переоценивать. Неслучайно самый продаваемый (а кто-то считает, «величайший») альбом в истории джаза *Kind of Blue*<sup>6</sup>, благодаря участию нем Эванса, порой звучит не по-дэвисовски — мягко, приглушенно; а тут еще и модальность Дэвиса в игре Эванса приобретает характер лирический, матовый. Например, в пьесе *Blue in Green*, авторство которой (приписываемое трубачу) было восстановлено десятилетия спустя, и авторство это принадлежало «конфликтному» пианисту.

Выскажу предположение, возможно, спорное: для джаза стало большой удачей, что Эванс с музыкантом-первопроходцем вскоре расстался, ибо взял от него все, что можно было взять, и в дальнейшем авторитарность Дэвиса, думаю, привела бы, учитывая склонность пианиста к внутреннему сомнению, к последствиям не самым позитивным.

Зато игра и творческое общение Эванса с контрабасистом **Скоттом Лафаро** (иное написание ЛаФаро или Ла Фаро) — сплошь позитив и благодать. Правда, речь тут исключительно о жанре джазового трио, но эвансовское новаторство в нем столь обширно, что переоценить невозможно. И хотя состав трио Эванса регулярно

<sup>6</sup> Здесь, помимо Дэвиса и Эванса, сплошь джазмены первой величины. Одни только имена — Джон Колтрейн или Джулиан Эдвин «Кэеннонболл» Эддерли — не страницы, эпохи джазовой музыки.



Майлз Дэвис

менялся, и через него прошел целый ряд блестящих джазменов<sup>7</sup>, все одно, определяющим для развития жанра явилось сотрудничество пианиста с Лафаро.

Чтобы чуть лучше оценить вклад контрабасиста в новое осознание джазового трио, стоит коротко сказать о нем самом. Лафаро прожил всего 25 лет, разбившись в июле 1961-го в автокатастрофе<sup>8</sup>. Но и этих лет хватило, чтобы в джазовом мире о контрабасе заговорили не как о *бум-бум-бум* босово-струнно-щипковом аккомпанементе из ритм-секции, а как об инструменте, обладающем немалым сольным, мелодическим, импровизационным и виртуозным потенциалом. Контрабас, благодаря индивидуальному стилю и технике игры Лафаро, стал в трио если не равным, то вполне конкурентным партнером солирующему фортепиано. О чем, собственно, не раз говорил и сам Эванс, считая заслугой Лафаро то, что трио зазвучало по-другому, став в чем-то единым полифоническим организмом, наполнившись различными мелодическими и ритмическими контрапунктами и контекстами, устраивая — фрагментами — тройные импровизации и достигая при этом редкой синхронности, едва ли не первостепенной. Поэтому потеря единомышленника-соратника для Эванса вышла столь невосполнимой, что, по словам современников, погрузила его в состояние шока, оцепенения и внешне — похожим на призрак<sup>9</sup>.

Справедливости ради отметим, что в этом составе трио и в его новом толковании сыграл свою роль

<sup>7</sup> Назовем контрабасистов Сэма Джонса, Пола Чемберса, Чака Израэlsa, Эдди Гомеса, Марка Джонса, ударников Филла Джо Джонса, Шелли Манна, Марти Мореллу, Элиота Зигмунда, Джо Лабарберу.

<sup>8</sup> В чем-то Лафаро можно сравнить с другим джазменом, ушедшим в те же 25, гитаристом Чарли Крисченом, оказавшим также значительное влияние на джазовую музыку.

<sup>9</sup> Эванс после этого не мог выступать долгие месяцы.

и барабанщик Пол Мотиан: музыкант, сочетавший в игре прямые ритмо-ударные обязанности со свободным контрапунктом и импровизационными вклиниваниями, ломающий стабильно ритмический характер ударной ритмо-кладки и местами превращающий ансамблевую игру в увлекательнейшую переключку-состязание<sup>10</sup>.

Как говорилось выше, Эванс был не из революционеров и ниспровергателей, а относился к тем, кто творит историю джазового новаторства, постепенно и неторопливо. Если, к примеру, в начале пути его пьесы в формальном плане встраивались в традиционную джазовую схему (тема, импровизация, возвращение к теме), то, по мере развития наполняясь все большим количеством различных музыкальных составляющих, вырастали до сложных, многочастных композиций со множеством событий, образов, структурных поворотов, мелодических ритмо-гармонических элементов, импровизационных ходов, где каждому фрагменту был предписан свой индивидуальный (музыкальный) нарратив, обобщаемый в финале. Самую же парадоксально-художественную характеристику эвансовского стиля автор этих строк услышал от большого любителя джаза, известного писателя, сценариста, режиссера Рустама Ибрагимбекова, как-то поделившегося наблюдением: если вначале музыка Эванса — что-то вроде простеньких «Повестей Белкина», то в итоге — это «Божественная комедия» Данте. Согласитесь, наблюдение и вправду любопытное! Хотя все-таки более верное и точное в отношении Эванса, пусть и расхожее, пусть и банальное, — *балладность*.

<sup>10</sup> В чем-то, правда, позднее, уже в 1968, нечто новое в понимание трио принесло Эвансу краткое сотрудничество с 25-летним ударником (опять все те же 25!) Джеком ДеДжаннеттом. И не столько в плане музыкальном, сколько ощущением свежей, более активной эмоции и энергии.



Скотт Лафаро

Действительно, слушая мастера, словно слушаешь поэтичную, философскую, разно структурированную, то спокойную, то взволнованную, то повествовательную, то открыто эмоциональную, но чаще *лирическую* балладу.

Гармоническое новаторство Эванса тоже из разряда не самых радикальных. Но, вместе с тем, оказавшее одно из определяющих влияний

на аккордику и гармонический язык нескольких поколений джазовых пианистов. Например, идея «неполных гармоний», когда один из тонов аккорда, чаще басовый, реже терцовый или квинтовый, доверяется партии бас-гитары, но зато сам пианист, освобожденный от необходимой аккордово-гармонической обязанности, волен насыщать и добавлять разные, порой имеющие мало общего с движением гармонической мысли звуки и их совокупности. Или, что не менее своеобразно, сочетание простой аккордики с многопластовыми (даже кластерными) гармоническими вертикалями,

причем зачастую — в пределах одного-двух тактов. Или усложненная гармонизация каждого тона мелодии, придающая даже стандартной теме неожиданно свежее и непредвиденно красочное звучание. Или полимодальность гармонической ткани за счет основных тонов того или иного лада, да еще и вплавление в эту полимодальную ткань элементов мажоро-минорной аккордики. Или, что для джаза того периода было далеко нетипичным, — удивительные модуляционные переходы, перепады и сдвиги, отчего возникал эффект «нового начала», или «смены направления», или «нового

образа, эмоции, характера». Но, пожалуй, на мой субъективный взгляд, самым новаторским и прогрессивным оказалось активное применение в эвансовской гармонии квартовости и квартовых последовательностей. Что наибольшим образом обогатило (и расцветило) модальные и ладотональные принципы музыки Эванса.

Пианист постоянно экспериментировал и с ритмом, всякий раз неодинаково ритмизуя одну и ту же мелодию и тем самым прямо по ходу создавая нечто необычное и оригинальное; он легко дробил интонации и структуры, изощренно играя



со сменой долей и размеров, перемежая, переставляя, смещая ритмические акценты, паузы, синкопы. Для Эванса это была та самая бесконечная вариативность, без которой невозможно свободно импровизировать и мыслить. Его ритмо-уникальность заключалась еще и в том, что он использовал двуручную полиметрию: в правой руке один размер, в левой другой. Вроде ничего сложного. Но вот только разнометричность эта не в распisanно-нотном варианте, а в момент импровизационных «неуправляемостей» и «неконтролируемостей». Для эвансовской ритмики актуальны два принципа: *ритмическая нестабильность* (когда все меняется почти мгновенно) и *ритмическо-полиритмическое нарастание* (когда по мере развития происходят трансформационные усложнения и усиления). Однако расползтись, превратиться всему этому в хаос и сумятицу не дает, прежде всего, академическое образование пианиста. В ключевой момент происходит суммирование и структурирование потока эвансовской лирики.

Если собрать все сказанное нами об Эвансе, то все это вместится в одну его импровизацию. О ней, импровизации *Мастера Билла*, можно рассуждать долго и длинно. Но скажу лишь одно: импровизации Эванса чем-то напоминают литературу Марселя Пруста, где легкое колышание шторок, скрип двери, запах грушевого сада, аромат свежей булочки... становятся поводом к такой цепи воспоминаний и ассоциаций, уносят к таким далям и высям, что теряется ощущение реального времени и пространства, и тогда возникает некое особое, прустовское измерение духа и жизни. Так и здесь: тема, мелодия, интонация, фраза,

оборот, нота... и далее — особый, эвансовский мир, звук, измерение, память, пространство и время; особый, эвансовский музыкальный дух и музыкальное бытие.

*Что еще можно о Эвансе?* Пожалуй, то, что стал он первооткрывателем в джазе и в такой набирающей тогда серьезный вес сфере, как студийная запись. Не исключая, что толчком к подобному рода опытам явились эксперименты в самом начале 1950-х деятелей Кельнской лаборатории — Герберта Аймера, Вернера Майера-Эпплера, Роберта Байера, Годфрида Кенига, но первоначально — Карлхайнца Штокхаузена, использовавших многоканальную звукозапись со всевозможными наложениями, совмещениями и монтажами<sup>11</sup>.

И Эванс первым из мира неакадемической музыки осуществил в студии многоканальную фиксацию, записывая в разных версиях самого себя, а после, налагая их друг на друга, сводя вместе, перезаписывая заново и вступая таким образом в диалог с самим собой и одновременно выступая в разных фортепианных ипостасях<sup>12</sup>. (В истории джаза это могло бы называться: *Дуэты Эванса с Эвансом*.) Два его сольных альбома *Conversations with Myself* (1963) и *Further Conversations with Myself* (1966) по сей день являются «многоканальной фортепианной классикой».

Вообще же за свою недолгую жизнь пианист создал такое количество дисков, которое вполне могло бы потянуть на «энциклопедию

джаза». Одних только тех, где он выступает в качестве руководителя и солиста, наберется порядка 60! Что уж об иных, где Эванс играет как ансамблист, — прибавьте еще пару десятков. А если учесть, что начал он записываться в возрасте 28 лет, а финальный альбом сыграл в год смерти, в 51 год, то получится, что весь его «звукозаписывающий век» ограничен возрастом Христа. И за эти тридцать три столько успеть!

Если честно, мне сложно выделить какие-то отдельные, как принято говорить, переломные, поворотные, эпохальные диски-альбомы Эванса. Потому что таковых, на мой взгляд, не менее полутора десятков. Так что, думаю, это тема отдельного многотомника.

*Что еще не досказано о пианисте?* Что родился в интернациональной семье. Отец — валлиец, хозяин поля для гольфа, нрава грубого и агрессивного, от кого в детстве надо было убежать и прятаться. Мать — из карпатских русинок, и ей был предан всегда. С одной стороны, протестант, с другой — православный. Сыграло ли это хоть какую роль в его судьбе? Скорее, нет, чем да. Имея большую популярность, ловеласом не слыл и связи с женщинами имел прочные и долговременные. Официально был женат один раз на официантке Ненетт Зазаре. Ценил хорошую литературу, предпочитая философскую, юмористическую и поэтическую. Очень был близок со старшим братом Гарри, и когда тот ушел из жизни (суицид), то впал в депрессию и пережил его всего на год. До конца дней был наркозависим, пройдя путь от героина до значительных доз кокаина... Вот только что все это для джаза?! Скажем так: билл-эвансовское познается только билл-эвансовским. ■

<sup>11</sup> Хотя не совсем уверен, что Эванс мог знать об этих электронных поисках в те годы, ибо лабораторные опыты кельнцев были тогда делом небольшой группы специалистов-экспериментаторов.

<sup>12</sup> Эвансовский многоканальный опыт открыл новую эру в джазовой музыке. Но особенно активно он использовался рок-музыкантами: от Джона Леннона до теперешних рок-звезд.

## САФОНОВСКИЕ МЕДАЛИСТЫ. ОЧЕРК ТРЕТИЙ. **ВАРВАРА АМИРАДЖИБИ**



Продолжаем публикацию очерков профессора Сергея Грохотова, посвященных судьбам некоторых учеников В. И. Сафонова. Как справедливо замечает автор, «когда речь заходит о сафоновских пианистических традициях, в первую очередь вспоминаются прославленные на весь мир имена, высеченные на мраморной доске в фойе Малого зала Московской консерватории. (...) Между тем, за 20 лет работы Сафонова в консерватории через его фортепианный класс прошел 131 человек. (...) Из них 29 стали медалистами». Первые два очерка были посвящены Вере Брок (№ 2 (42), 2020) и Юлию Исерлису (№ 1 (45), 2021).

Разными путями попадали ученики в класс к Сафонову. Были среди них и выходцы из знатных аристократических семейств — впоследствии они, вопреки сословным предрассудкам, посвятили себя искусству. Варвара Михайловна Амираджиби (1874–1939) — представительница старинного грузинского княжеского рода. Ее отец, князь Михаил Кайхосрович Амираджибов (Амираджиби) (1833–1903), герой Русско-турецкой войны, командовал в конце жизни 1-м Кавказским армейским корпусом<sup>1</sup>; мать — Софья Васильевна, урожденная княжна Аргутинская-Долгорукая (1847–1906) получила известность как переводчица грузинской поэзии на русский язык<sup>2</sup>. Она была видным меценатом — основательницей первой в Тифлисе детской библиотеки, бесплатной школы-пансиона и детского сада. Вообще из рода Амираджиби (другие написания фамилии Амiredжиби, Амiredжиби, Амираджибовы) вышли впоследствии многие деятели грузинской

культуры — актриса театра и кино Екатерина Георгиевна Амiredжиби (1889–1975), писатель Чабуа Ираклиевич Амiredжиби (1921–2013), пианист и педагог Тенгиз Константинович Амiredжиби (1927–2013). Сестра Варвары Михайловны, Анастасия Михайловна, была художницей, училась у Л. Бакста и В. Серова.

До поездки в Москву В. М. Амiredжиби занималась в музыкальном училище при Тифлисском отделении ИРМО в классе Исаака Марковича Матковского (1862–1940), выпускника (1886) Московской консерватории по классу П. А. Пабста. В отчетах Тифлисского отделения ИРМО зафиксированы программы выступлений юной пианистки на регулярных музыкальных собраниях в Училище: 25 ноября 1890 г. — С. Тальберг, Фантазия на темы из оперы «Гугеноты» Мейербера; 13 января 1891 г. — Вариации c-moll Бетховена; 17 февраля 1891 г. — Соната Бетховена g-moll для виолончели и фортепиано (с учеником Бушем) и «Интермеццо» Шумана<sup>3</sup>. Такие серьезные произведения, исполненные публично, уже позволяют составить представление о высоком уровне подготовки 16-летней артистки.

В Московской консерватории Варвара Амираджиби обучалась

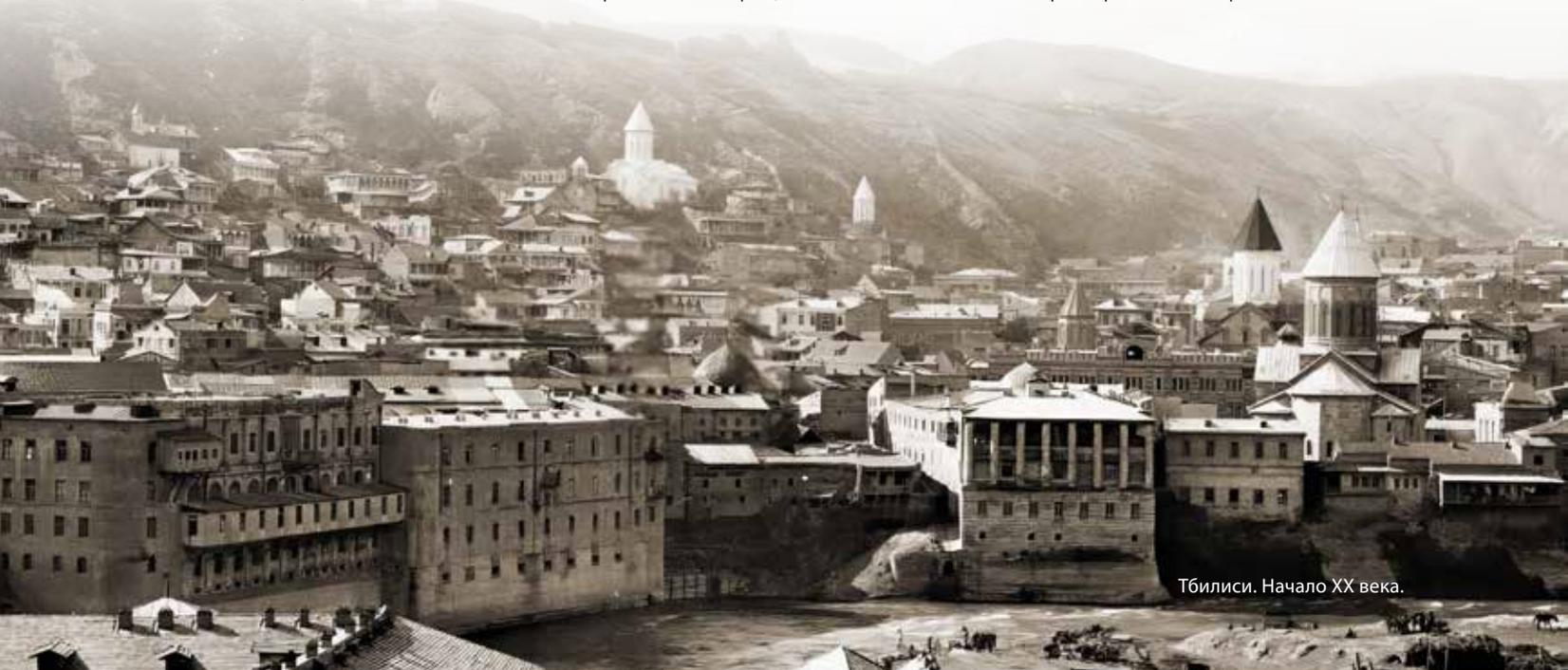
с 1893 года. После выпускного экзамена 26 апреля 1896 года ей была присуждена малая серебряная медаль. На годовичном акте 5 мая того же года в ее исполнении прозвучала первая часть Концерта Шумана. Занятия в классе энциклопедии и свободного сочинения с М. М. Ипполитовым-Ивановым дали толчок к последующим композиторским опытам Варвары Амираджиби. С ним она познакомилась еще в Тифлисе, когда тот в 1886–93 годы возглавлял музыкальное училище при Тифлисском отделении ИРМО, занимался собираньем и изучением грузинского фольклора, сочинял музыку на грузинские темы<sup>4</sup>). Интересно, что поступление молодой пианистки в Московскую консерваторию совпало по времени с переездом в Москву Ипполитова-Иванова и с началом его преподавания в стенах того же учебного заведения. Контакты ученицы и маститого профессора продолжались и в последующие годы. В фондах ГЦММК им. Глинки сохранились два письма Варвары Амираджиби к Ипполитову-Иванову 1912 года. Известно, что осенью голодного 1920 года именно через посредничество Варвары Амираджиби

<sup>1</sup> Его военная карьера подробно описана в кн.: Эсадзе Б. С. Летопись Грузии. Юбилейный сборник к 300-летию царствования дома Романовых, державных покровителей грузинского народа. 1613–1913. Вып. 1. — [Тифлис]: П. И. Туманов, [1913?]. С. 278–284.

<sup>2</sup> Ее переводы публиковались в тифлисской прессе, а после смерти были изданы отдельной книгой: Сборник стихотворений грузинских поэтов / В рус. пер. кн. С. В. Амираджиби. — М.: тип. В. М. Саблина, 1909.

<sup>3</sup> См.: Отчет Тифлисского отделения Императорского русского музыкального общества и состоящего при нем музыкального училища. Приложение. — Тифлис, 1891.

<sup>4</sup> Знаменательно, что, пожалуй, самым известным сочинением Ипполитова-Иванова и по сей день остается его Первая сюита для оркестра «Кавказские эскизы» op. 10 (1894), написанная в значительной степени на основе грузинского фольклора, обработкой которого он занимался во время пребывания в Тифлисе.



Тбилиси. Начало XX века.



Исаак Матковский

Ипполитов-Иванов получил от композитора Н. Н. Черепнина, возглавлявшего тогда консерваторию в Тифлисе (в то время столице независимой Грузии), приглашение возобновить там преподавание<sup>5</sup>.

Сохранились данные об участии Варвары Амираджиби в учебных концертах, а также (уже после окончания Московской консерватории) о ее выступлениях в Тифлисе, в том числе совместно с сафоновскими любимыми учениками Розиной и Иосифом Левиными<sup>6</sup>. Преподавательская деятельность В. Амираджиби в дореволюционные и первые послереволюционные годы

<sup>5</sup> См.: М. М. Ипполитов-Иванов. Письма, статьи, воспоминания. — М.: Музыка, 1986. Ипполитов-Иванов дал тогда согласие переехать в Тифлис, однако начавшаяся война Советской России с Грузией отсрочила эту поездку до 1924 года.

<sup>6</sup> Об этом сообщает Т. Г. Кезевадзе (<http://izron.ru/articles/perspektivy-razvitiya-nauki-v-oblasti-pedagogiki-i-psikhologii-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-me-sektsiya-1-obshchaya-pedagogika-istoriya-pedagogiki-i-obrazovaniya-spetsialnost-13-00-01/iz-istorii-fortepiannogo-iskusstva-gruzii/>). В 1899–1901 гг. Левины жили в Тифлисе, где Иосиф преподавал в местном музыкальном училище ИРМО. Интересно, что в классе Иосифа Левина тогда значилась некая Тамара Амираджиби (См.: Отчет Тифлисского отделения ИРМО и состоящего при нем Музыкального училища за 1900–1901 гг. Тифлис, 1901). Степень ее родства с Варварой установить не удалось.

разворачивалась в стенах музыкальной школы, открытой в 1908 году при Тифлисском грузинском филармоническом обществе. Школу возглавлял один из классиков грузинской музыки, Захарий Палиашвили.

Именно с преподаванием было, по большей части, связано композиторское творчество пианистки — Амираджиби сочиняла главным образом легкие пьески, адресованные детям. Некоторые из них, а также романс «Ивушка» на стихи Плещеева, были опубликованы<sup>7</sup>, другие остались в рукописи (хранятся в семейном архиве Амираджиби<sup>8</sup> и в фондах ГЦММК).

Музыка В. Амираджиби написана в традиционной романтической манере, в духе Чайковского и Шумана. Среди тех пьес, с которыми удалось познакомиться, наиболее мелодично интересными и в фактурном отношении профессионально сделанными представляются два гавота — *fis-moll* и *cis-moll*. Вообще этот танцевальный жанр (как и жанр менуэта) был довольно популярен среди композиторов рубежа XIX и XX веков: так проявлялось присутствие той эпохи увлечение эстетикой рококо — вспомним гавоты А. К. Глазунова, В. Л. Сапельникова, С. Э. Борткевича, М. Мошковского, С. Шамина и др. Фактура *cis-moll*ного Гавота Амираджиби, посвященного ее тифлисскому педагогу И. М. Матковскому, основана на изящном движении двойными нотами и явно перекликается с глазуновской. В «Маленьком гавоте» *fis-moll*, изложенном очень прозрачно и явно предназначенном для учеников, обращают на себя внимание характерные грузинские интонации.

<sup>7</sup> Маленький гавот (Тифлис: Музсектор Груз. госиздата, 1936), Два гавота: *fis-moll* (Тифлис: Музпред, 1927) и *cis-moll* (Тифлис: Музпред, 1929), «В детской (Сон ребенка)» (Тифлис, 1929). Они имеются в нотном собрании РГБ.

<sup>8</sup> «Маленький менуэт», «Маленький вальс», «Прелюд», «Колыбельная», «Пастораль». Их упоминает Т. Г. Кезевадзе в указанной выше публикации.

Интересен также цикл «В детской. (Сон ребенка)». Автор явно отталкивалась от программной идеи, заложенной в «Детском альбоме» Чайковского — объединить пьесы «из детской жизни» неким сюжетом. У Чайковского (как и у Гречанинова в ор. 109) это «день ребенка» от утренней молитвы до вечерней. У Амираджиби — «ночь ребенка», сны, навеянные дневными играми. Впрочем, ожившие игрушки — это весьма распространенный в музыке сюжет (вспомним балет «Щелкунчик» Чайковского, «Петрушку» Стравинского, «Ящик с игрушками» Дебюсси).

«Посвящается маленькому Оливеру» — такая надпись стоит над заголовком цикла. По-видимому, адресатом посвящения был мальчик-англичанин, возможно, ученик Варвары Амираджиби — ведь во вступительную «Колыбельную» включена обширная цитата из британского гимна «God save the King». Такая деталь примечательна. Она напоминает о той роли, которую играли британские политические и культурные деятели в грузинском обществе начала XX века и особенно в первые послереволюционные годы, в короткий период существования независимой Грузии до установления там советской власти.

Автор явно представляла себе «В детской» как единое целое, а не как сборник — на это указывают ферматы на паузах в конце отдельных частей и тональный план: господствует тональность *D-dur*, с некоторым вкраплением *A-dur* и *d-moll*<sup>9</sup>. Объединению служит и «Колыбельная» — она звучит в начале и в конце цикла как своего рода интродукция и постлюдия, образуя конструктивную арку<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Тональности пьес: «Колыбельная» (*D-dur*), 1) «Медведь» (*D-dur*), 2) «Оловянные солдатики» (*D-dur*), 3) «Кукла-шарманка» (*A-dur*), 4) «Старая кукла» (*d-moll*), 5) «Ванька-встанька» (*A-dur*), 6) «Паяц» (*d-moll*), 7) «Менуэт» (*D-dur*), «Снова Колыбельная» (*D-dur*)

<sup>10</sup> Недаром нумерация пьес в нотах начинается



Обложка цикла «В детской»

«Бьют часы», «сон ребенка», «игрушки оживают» — такими комментариями помечено завершение «Колыбельной». Вслед за ремаркой «игрушки оживают» проходит череда миниатюр: «Медведь», «Оловянные солдатики», «Кукла-шарманка», «Старая кукла», «Ванька-встанька», «Пяец» и «Менуэт». Затем «игрушки засыпают», и снова звучит «Колыбельная».

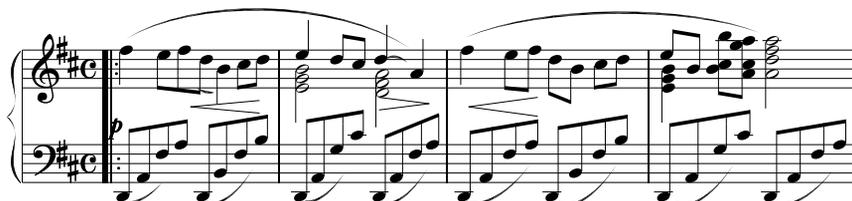
Нельзя не отметить образную яркость музыки, хотя, пожалуй, в фактурном отношении она производит впечатление некоторой небрежности и прямолинейности, напоминает записанную импровизацию. Многозвучные аккорды, октавы делают ее едва ли доступной для начинающих, при этом исполнение ее педагогом на детском концерте кажется вполне уместным. Резонно рассматривать цикл не как «музыку для детей», а как «музыку о детях» — в том духе, как это делает Шуман в своих «Детских сценах», и можно только посоветовать, что этот интересный образец детской сюиты начала XX века не звучит в наши дни.

Время стирает память о людях, причастных к нашему общему музыкальному прошлому, нас с «Медведя» и заканчивается «Менуэтом».



В. Амираджоби за роялем. 1911 г.

«Маленький гавот»



«Колыбельная»



разделяют не только годы, но и разные национальные языки и новые государственные границы, однако всегда остается возможность хотя бы отчасти вернуть этих людей из забвения. В заключение хочется поблагодарить сотрудников Национальной парламентской библиотеки Грузии Эмзара Джегереная и Нино Сихуралидзе, любезно предоставивших фотографии Варвары Михайловны Амираджоби, хранящиеся в фондах библиотеки. ■



Сергей ГРОХОВ  
Кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории.



## Конкурс памяти Веры Лотар-Шевченко: итоги и размышления

З авершился очередной международный конкурс фортепианного исполнительства. Казалось бы, звание лауреата стало таким рядовым, обыденным явлением, что безнадежно утратило былую привлекательность как средство бесконечного самоутверждения призеров, а также их счастливых родителей. Мелькающие в Сети наименования музыкальных баталий (в духе «Последняя надежда», «Последняя морщина», «Годы странствий — Вена-Козельск», «Юный гений» и прочие шедевры словесной гламурной комбинаторики) превратились в «белый шум» современной окологкультурной действительности. Но в результате довольны все: участники получают заветный титул к своему имени на афише, педагоги — долгожданный материал для отчета, жюри — гонорар, не всегда пропорциональный нелегкому труду и затраченному времени. Вот

только музыка зачастую остается в проигрыше.

Тем не менее, есть соревнования другого рода — затяжные, опасные бои без каких-либо гарантий; противостояние нервов, школ, индивидуальностей. Там, посреди звенящего напряжения в зале, в стремлении к идеалу и исполнительской правде порой происходит прорыв участников и публики в качественно новое звуковое пространство. Звание лауреата подобных состязаний ценится среди профессионалов и в определенной степени, по гамбургскому счету, является свидетельством класса пианиста. Разумеется, в романтическом порыве и мучительном процессе формулировки метафизической мысли выше была приведена несколько идеализированная картина, но вектор рассуждений, надеюсь, читателю понятен. Именно к таким настоящим испытаниям относится конкурс памяти Веры Лотар-Шевченко. Нынешний — восьмой по счету — дважды давал фальстарт.

Он переносился в 2020 и 2022 по вполне понятным пандемийным причинам, к счастью, уже вошедшим в историю. И, наконец, 25 августа 2023 намеченное еще четыре года назад событие было запущено в плавание на церемонии открытия в Большом зале Свердловской филармонии. После традиционных вступительных слов состоялся концерт, в котором приняли участие члены жюри — Сергей Арцибашев, Михаил Турпанов и Мирослав Култышев. Кроме того, во втором отделении с Уральским академическим филармоническим оркестром под управлением Алексея Доркина выступил именитый ныне Александр Ключко, в свое время ставший победителем юношеского конкурса памяти Лотар-Шевченко (2016).

Прослушивания участников юношеской и основной возрастных категорий проходили в стенах Уральской государственной консерватории имени Мусоргского. Финальный тур с оркестром взрослого конкурса

проводился уже в Филармонии. Отдельную благодарность необходимо выразить ее оркестру и дирижеру Алексею Доркину за существенный вклад в проведение завершающего раунда.

С составом **жюри** на «Лотар-Шевченко» всегда все было в полном порядке. Так произошло и на этот раз. Возглавил конкурсную комиссию профессор Московской консерватории и РАМ имени Гнесиных **Владимир Тропп**. Вместе с ним в судейскую коллегию вошли известные российские пианисты **Сергей Арцибашев**, **Мирослав Култышев**, **Михаил Турпанов**, профессор Хорватской Национальной Академии музыки **Велько Глодич** и бессменный председатель оргкомитета **Юрий Данилин**. Именно он на заключительной церемонии объявил имена лауреатов.

## ЛАУРЕАТЫ

### Основной конкурс

**I премия** — Матвей ШУМКОВ (Московская консерватория, класс доц. С. Кузнецова, проф. Е. Кузнецовой), Евгений ИВАШКО (Московская консерватория, класс проф. В. Овчинникова)

**II премия** — Арсений МЕРЗЛОВ (старший преподаватель кафедры специального фортепиано Уральской консерватории), Кирилл ПРОКОПОВ (преподаватель ДМШ им. К. Н. Игумнова, Москва)

**III премия** — Наталья ОСИНЦЕВА (ассистент-стажер Московской консерватории, руководители Н. Луганский, А. Писарев), Ольга ЛАЗУРЕНКО (Московская консерватория, класс проф. Н. Труль)

### Юношеский конкурс

**I премия** — Ольга ИВАНЕНКО (Московская консерватория, класс проф. Н. Труль), Александр МАРТЪЯНОВ (Московская консерватория, класс проф. А. Писарева)

**II премия** — Егор ШИПОВАЛЕНКО (Новосибирская СМШ, класс Л. Смешко)

**III премия** — Даниил ИВЛИЕВ (Свердловское музыкальное училище, класс К. Тюлькина), Василий ЧЕРОТЧЕНКО (МССМШ имени Гнесиных, класс проф. В. Овчинникова)

**НВ:** 25 октября лауреаты, живущие в Москве, выступили в Бетховенском зале Большого театра.



**На следующий день после финального тура член жюри, доцент Санкт-Петербургской консерватории Мирослав Култышев любезно согласился побеседовать о почти прошедшем музыкальном соревновании, подробно обсудить лауреатов основного конкурса и попутно ответить на ряд актуальных вопросов из сферы фортепианного исполнительства. Разговор состоялся в гостеприимном лобби отеля Four Elements, где проживала комиссия.**



В. Тропп, М. Култышев

**— Мирослав Винаевич, несколько слов о ваших эмоциональных впечатлениях от нынешнего конкурса.**

— Для меня работа в жюри, как и, кстати, преподавательская работа, не в последнюю очередь ценна общением с музыкантами. Возможность находиться в одном пространстве с замечательными людьми, общаться с Владимиром Мануиловичем Троппом, который щедро делился педагогическим, исполнительским и человеческим опытом, — это, пожалуй, было самым дорогим. Мы впервые «развиртуализировались» с моими чудесными коллегами из Москвы, самого «фортепианного» города России: Сергеем Арцибашевым и Михаилом Турпановым. Таким образом, сложившаяся атмосфера явилась для меня счастливейшей интеллектуальной средой.

**— Пожалуйста, приоткройте для читателей некоторые**

**секреты работы жюри. Каким образом распределились места во взрослой номинации?**

— Что касается итоговых раскладов — только три премии, каждая из которых поделена, как говорится, ex aequo. Одно первое место занял Матвей Шумков, что, в общем, как раз всех консолидировало.



Матвей Шумков

**— Вполне академическое, качественное исполнение.**

— Да, но по баллам, а они суммировались с учетом всех туров, высший пьедестал с ним разделил Евгений Ивашко, который шел менее ровно. Имею в виду, в частности, малоудачное исполнение Шопена на втором туре, где у него было какое-то дикое форсирование звука, почти агрессия (кстати, не только в Шопене). На финальном же выступлении он предстал в более гармоничном виде в Первом концерте Мендельсона (который весьма подходит его пианизму) и в Пятом концерте Бетховена, где были островки, которые звучали на удивление приятно. Вообще, третий тур ясно показывал наличие (или отсутствие) у конкурсантов опыта игры с оркестром. У Ивашко этот опыт явно был, поэтому он выглядел достаточно уверенно, в отличие от некоторых других выступавших. Таким образом, первое место — Шумков и Ивашко. По выведенным баллам они шли просто «ноздря в ноздрю»: их разделяла одна десятая балла.



Евгений Ивашко

— **Практически Олимпийские игры.**

— В данном случае вполне адекватная аналогия. Второе место разделили Арсений Мерзлов и Кирилл Прокопов.

— **Прокопов — весьма неожиданно.**

— После второго тура, уж откровенно вам всю кухню, он был на первом месте с большим отрывом от остальных. Хотя его финал, к сожалению, оказался достаточно проблематичен — многое на нервах, была очевидна определенная сырость и неуверенность в обоих концертах. То есть он продемонстрировал балансирование на грани, хотя, слава богу, все-таки не сваливание за эту грань.

Мерзлов — серьезный и во многом уже сложившийся музыкант, прошедший весьма стабильно всю конкурсную ступень.

Ну и, соответственно, как вы уже могли догадаться, третью премию разделили две девушки — Ольга Лазуренко и Наталья Осинцева.



Кирилл Прокопов

— **Исполнение Лазуренко, по сравнению со вторым туром, мне понравилось, несмотря на определенную темповую неустойчивость в Моцарте.**

— Обе участницы очень способны и музыкальны. Уверен, мы еще не раз их услышим. Вот таков итоговый расклад, хотя, не скрою, лично мне представлялся более оптимальным другой, а именно: Шумков — единолично первая, Мерзлов — «в одиночестве» второй и четыре «бронзы». Потом у меня возникла новая мысль: Шумков — единолично первая, вторую поделят Мерзлов и Ивашко (последний — во многом благодаря третьему туру, о чем я уже говорил выше). Но, так или иначе, по баллам у Шумкова было 76,1, а у его «преследователя» Ивашко — 76,0. Еще произошло отсечение баллов, которые отличались на три пункта как в высшую, так и в низшую сторону.



Ольга Лазуренко

— **Так называемое округление.**

— Совершенно верно. Опять же, справедливости ради, такая система не является «ноу-хау» данного конкурса. Если говорить в целом о впечатлении от участников, то среди безусловно положительных качеств некоторых лидеров, отмечу и тенденционные вещи. Из общих минусов: отсутствие должной заботы о качестве звучания, о мере forte. Очень многие были в данном аспекте уязвимы и играли достаточно жестко с одной стороны, а с другой — им

часто не хватало окрашенности тембра, какой-то интересной интонации в piano.

— **Может быть это связано с муштрой в период подготовки, когда нужно зафиксировать тактильный результат и необходима определенная «аэробная» нагрузка?**

— Да, несомненно, но все-таки следует делать поправку на то, как музыка должна исполняться в итоге. Вчера после финала, дружески общаясь с коллегами в ресторане, мы немного «помахали кулаками», обсуждая, кто действительно показал интересное и самое индивидуальное звучание. В результате, сошлись во мнении, что это был Прокопов в барочной музыке.

— **Это его профиль.**

— У многих не хватало настоящего внимания к правой руке, к качеству произнесения, проговаривания материала. Это проявлялось как в зале консерватории (где достаточно сухая акустика, и в исполнении многих не самых ярких конкурсантов было ощущение, что звук остается в пространстве сцены, а не летит в зал), так и в филармонии. В финале и у Прокопова, и, в общем-то, у Лазуренко мне не хватило настоящего проживания каждой детали в классике. При этом было нарочитое подчеркивание сильных долей. Шумков прекрасно исполнил Первый концерт Брамса и выглядел в финале в данном сочинении без скидок. Но в Моцарте было что ему пожелать.

— **Мне показались по материалу не очень органичными его каденции, хотя это весьма субъективный момент.**

— У некоторых конкурсантов действительно были довольно беспомощные каденции. Возможно, в Брамсе Шумков выглядел иногда

«с шашкой наголо», но там это имеет определенное основание. Он играл с весом, озвучил фактуру, в целом подал сочинение крупно и серьезно. Знаю, не все коллеги со мной согласны, но, полагаю, и опус 116 у него был хорош на втором туре. Шумков явно имеет какую-то склонность к Брамсу [В 2021 М. Шумков стал лауреатом II премии на Международном конкурсе пианистов им. Й. Брамса в Детмольде. — Прим. ред.]. Что касается Мерзлова, то для меня он сразу был в лидерах. В его игре есть определенная основательность, поэтому она вызвала позитив. Но, опять же, подходя «по гамбургскому счету», его Второй Прокофьева был несколько «одномерен»: forte, еще forte и еще forte... (Этот концерт входит в мой самый актуальный репертуар, только что на фирме «Мелодия» вышла моя запись этого произведения, сделанная с Красноярским оркестром под управлением Владимира Ланде, поэтому я ощущаю все близко и горячо). Хотя, в любом случае, данное исполнение обладало запасом прочности; поскольку он играет его не первый год, и это идет в плюс. Но «все же, все же» мне не хватило слишком многого — там не было необходимой детализации звуковой ткани, большего внимания к образной стороне и «подтексту», чем так богато это сочинение.



Арсений Мерзлов

**— По большому счету, это шоковый концерт, если человек его играет в финале...**

— Да, это заявка, и если пианист его «отоваривает», что и произошло, — значит, человек играющий. И на втором туре с собственной обработкой и Первой сонатой Рахманинова он показал достойный результат.

Осинцева в финале, к сожалению, оказалась уязвима. Если в сольных турах она была нормально подготовлена, без каких-либо «проседаний» и явных слабостей, то в финале Третий концерт Рахманинова был наперегонки с оркестром, очевидно, и от отсутствия должного опыта, и от явной нервозности.



Наталья Осинцева

**— Да и Моцарт был тороплив.**

— Совершенно верно. Кстати, на Конкурсе Чайковского, как к нему не относишься, именно третий, финальный тур определяет очень многое. Он может как вывести участника «на авансцену», буквально «подбросить» его — достаточно вспомнить, например, кейс с Канторовым, так и сильно снизить «конкурсные акции» — как было у его компатриота Дебарга.

**— Насколько при оценке исполнения участников получается абстрагироваться от того,**

**кто у кого учился, кто с кем знаком и прочих вещей подобного рода?**

— Конечно, от субъективного фактора никуда не деться, поскольку конкурсанты играют не за ширмой под номерами, как при прослушивании в некоторых оркестрах на западе. У всех есть глаза, жюри не может не реагировать на «визуальный ряд», на общую «сценическую повадку» конкурсанта и т.д. Безусловно, очень важна выстроенность программы. Допустим, Шумков, который вынес на суд публики концерт Брамса и сыграл его полноценно, априори вызывает у членов жюри больше симпатии, чем участник, исполняющий Первый Мендельсона, как бы хорошо он ни был сыгран. В финале Конкурса Чайковского, хотя, наверное, не нужно мерить все именно этим соревнованием, исполнение концерта Мендельсона или даже Грига на фоне полотен Прокофьева или Рахманинова вызвало бы определенные вопросы.

**— Присутствие в программе, скажем так, «локальных», малоизвестных авторов, возможно, тоже могло смущать...**

— Пожалуй, соглашусь, хотя Мерзлов играл белорусского композитора (советского периода) Льва Абелиовича, которого я не знал, и это было на очень высоком уровне, без всяких скидок. Чего не скажешь об исполнении современной музыки некоторыми другими участниками. Много факторов влияют, пусть даже и побочно, периферийно.

В то же время Соната си минор Листа или Соната си минор Шопена, которые звучали у нескольких пианистов, к сожалению, не стали художественными событиями, и обращение к этим сочинениям воспринималась мной как некая амбициозность, не подкрепленная реальным исполнительским масштабом, а значит, и реальным правом их играть.

Несмотря на то, что все члены жюри действительно были в каком-то замечательном душевном единении, это, естественно, не исключало определенного разномыслия, плюрализма.

**— Здесь еще играла роль разница школ, исполнительской эстетики.**

— Абсолютно. Потом, видите, шкала оценок тоже может восприниматься немного субъективно каждым членом жюри. Я внимательно прочитал, что есть четыре категории, прописанные в уставе конкурса и ставил оценки, помещая участников сначала в какую-то из этих ячеек: 11–14 — это самый низ, 15–17 — удовлетворительно, 18–20 — хорошо и 21–25 — отлично. Кто-то из моих коллег, возможно, поступил по-другому.

**— Делаете ли вы при оценке игры конкурсантов поправку на состояние и степень подготовленности инструмента или полагаете, что исполнитель должен добиваться неких определенных звуковых результатов, скажем, касающихся баланса регистров?**

— Скорее, второе. У каждого из нас должен быть некий идеал, сформированный педагогическим, слушательским, собственным исполнительским опытом, от которого мы отстраиваем шкалу наших оценок. Все-таки на каждом конкурсе, и этот не составил исключения, были участники, в своих лучших проявлениях добивавшиеся необходимого звучания, справлявшиеся с инструментом. Поэтому делать какие-то скидки на неравномерность регистров или, говоря о конкурсантах, на большую возрастную разницу между ними, не стоит. Кстати, на мой взгляд, отсутствие верхней возрастной планки немного снижает престиж любого конкурса.

**— Возможность послушать всех участников дважды<sup>1</sup> — достаточно редкое явление. Сравняя оба тура, насколько жюри попало в точку после первого?**

— Хороший вопрос. Возможно, если бы мы стали смотреть подробно на конкретные персоналии, нашлись бы исключения. Но, в принципе, если взглянуть на картину в целом, все было понятно после первого тура. Это касается и юношеской, и взрослой номинации. По словам Юрия Данилина, принцип второго шанса соблюдается по завету самой Веры Лотар-Шевченко, чтобы не дай бог не пропустить, не обидеть случайно какой-то талант. Но вторю, у всех участников, которые стали лауреатами, между первым и вторым туром большого разброса в баллах, выставленных членами жюри, не было.

**— Сравняя прошедший Конкурс Чайковского и нынешний конкурс памяти Лотар-Шевченко, могли бы вы отметить какие-то общие тенденции в игре конкурсантов, в выборе репертуара, манере его подачи?**

— Не скажу, что я внимательно следил за Конкурсом Чайковского, но по тем небольшим фрагментам, которые я для себя выхватывал, уровень был очень высокий, даже несмотря на почти полное отсутствие участников «извне», не связанных с Россией (за несколькими исключениями). Еще раз отмечу особую важность финального тура с оркестром и готовность потенциального участника именно к нему. Дело здесь не только в традициях восприятия третьего тура как, может быть, самого главного, а в том, что в концертной жизни России на протяжении уже довольно длительного времени процентное соотношение концертов

<sup>1</sup> Ко второму туру были допущены все 18 участников тура первого.

с оркестром и сольных выступлений у молодых музыкантов явно смещено в сторону симфонических выступлений. Это данность. Поэтому важно быть наигранным, готовым к третьему туру, поскольку музыкант, если он в счастливом случае выходит на какую-то орбиту, будет играть 70, если не 80 процентов концертов в сезоне именно с оркестром. Вы же не только автор, но и читатель «PianoФорум», обратите внимание, все питомцы Московской консерватории в своих интервью говорят о том, что они участвуют в основном в симфонических программах. Вот вам ответ.

**— Как вы по игре на сольных турах диагностируете потенциальную готовность участника к выступлению в финале с оркестром?**

— Вы знаете, а тут запрограммированы какие-то случайности и сюрпризы. Например, в случае с тем же Кириллом Прокоповым. У него на первом туре была, на мой вкус, практически не сыгранная Фантазия Шопена. И я в неофициальном разговоре с членами жюри — мы все-таки обменивались мнениями друг с другом, спрашивал: не перевешивает ли неудача в Фантазии как в произведении центрального, «мейнстримного» репертуара его достижения в барочной музыке? Тут я остался в меньшинстве, поскольку мои коллеги полагали, что нужно оценивать участников по их сильным сторонам. Меня же данный момент смущал, и, может быть, именно вот в этой Фантазии и крылись зерна его очевидных «лакун» в финальном раунде. Но, к сожалению, это довольно частая ситуация, когда музыкант ярко проявляет себя в сольных турах, а к симфоническому подходит либо выдохшимся, либо не до конца готовым, да и просто не имеющим опыта. Тут вероятность ошибки, риска довольно велика.



Лауреаты конкурса: М. Шумков, Е. Ивашко, О. Лазуренко, Н. Осинцева, К. Прокопов, А. Мерзлов

— Таким образом, исполнитель на таких конкурсах должен быть более-менее универсален?

— В том, что я сейчас скажу, рискую показаться несколько ретроградным, но для меня так называемый «центральный», классико-романтический репертуар (с акцентом на романтический) чрезвычайно важен, и неудача в нем для меня может перевесить удачу в более нишевых историях, как музыка XX века или барокко. Если, разумеется, это не какой-то специальный конкурс. Прекрасно понимаю, что с точки зрения «прогрессивных» (в кавычках или без оных) музыкантов это, возможно, прозвучит вызовом, но тем не менее.

— Что вы можете простить конкурсанту, а что нет?

— Опять же, рискну предстать неким консерваторским сухарем, но отсутствие школы, отсутствие настоящей сделанности, стабильности на конкурсе простить трудно. Важна разносторонняя оснащённость, музыкальная «живость», так сказать.

— Являются ли масштабные конкурсы неким естественным оазисом академизма, ведь здесь порой отступление от сложившегося канона может стоить премии? Скажем, Гленн Гульд вряд ли бы пригласился жюри своим прочтением Моцарта, Шопена или Скрябина, но все же он остался в истории как уникальный интерпретатор. Где, на ваш взгляд, находится грань дозволенного между своеобразием таланта и сложившимися традициями прочтения авторского текста?

— Может быть, мы заранее выведем за скобки какие-то великие примеры из прошлого? Если говорить о самых крупных конкурсах, хотя это тоже тема чрезвычайно сложная, мне кажется, нередко удается вывести баланс, и люди, награжденные первой премией, в счастливых случаях все-таки представляют собой некую гармонию.

— Возможно, не самый типичный пример. А если

вспомнить путь Дебарга к четвертой премии?

— Да, это, пожалуй, нетипичный пример, тут очень многое совпало. Он, безусловно, одаренная личность, но в то же время был явный запрос публики на романтический образ, на иностранца, ряд московских дам-критиков, не всегда имеющих музыкальное образование, сильно способствовали «подсвечиванию» его имени. Трудно ответить системно, но, понимаете, участие в конкурсах — это всегда балансирование на грани, всегда стремление к гармонии формы и содержания. Могли лишь напомнить одну деталь о великом Льве Наумове, который, по свидетельству его ученика Виардо, предлагал своим студентам два варианта интерпретации: одну для конкурсов, безопасную, а другую для концертов, более смелую.

— В чем вы видите различие (в плане художественного результата) между конкурсным и концертным выступлением?

— Конечно, в концертном выступлении мера допуска выше, там прощается больше. Об этом мы говорили ранее. В идеале, выходя на конкурс прослушивание, ты должен быть абсолютно свободен от внешних обстоятельств и думать только о музыке. Но признания многих конкурсантов, увенчанных лаврами, в том, что они выходили на сцену «поиграть», мне кажутся не всегда 100% истинными. В идеале нужно всегда выходить на сцену будучи на сто процентов готовым и выступать на концерте, как на конкурсе, а на конкурсе, как на концерте, но это чрезвычайно редкое явление.

**— Были ли в программах участников сочинения, которые вы вдруг захотели выучить и сыграть в ближайшее время?**

— Мне очень приглянулась пьеса композитора Такемицу у Матвея Шумкова. В очередной раз подумал о включении в свой репертуар гениальной Второй сонаты Шостаковича. Отдал должное Карлу Вайну — это были совсем маленькие пьесы, но они прозвучали очень интересно. Потом «напомнила» о себе транскрипция «Скачек» из «Анны Карениной» Плетнева–Щедрина, которая была у нескольких участников и в младшей, и в старшей группе.

**— Мне кажется, у нас не хватает настоящей конкурсной критики. В советское время судили более объективно и даже жестко, но сегодня, по большому счету, стараются сказать хорошо о хорошем и умолчать о том, что не следует говорить. На мой взгляд, это стерилизует околоконкурсную экосистему.**

— Вы знаете, тут я бы не совсем согласился, мне кажется в вашем вопросе затронуты разные пласты. Безусловно, есть ряд неприкосновенных персон, своего рода «священных коров», но в интернете можно

прочитать критику гораздо более жесткую, чем в советское время, на кого угодно.

**— В интернете обсуждение может опускаться вплоть до личных оскорблений от анонима. Все же я имею виду профессиональные печатные и сетевые материалы.**

— Для меня эталоном в данном смысле является Конкурс Шопена в Варшаве, где в конце каждого конкурсного дня собирается «круглый стол» с участием профессионалов — как исполнителей, так и музыковедов и критиков, который транслируется онлайн. Качество экспертизы налицо. Кроме того, кстати, на сегодняшний день это практически единственный конкурс, который дает своим лауреатам менеджмент самого высокого качества. И по части прозрачности варшавское состязание тоже беспрецедентно, ведь в интернете (может быть не совсем сразу, а с каким-то временным лагом) публикуется каждый балл каждого члена жюри по каждому конкурсанту.

**— Как вы относитесь к словутым интернет-конкурсам и насколько этот жанр профессионально жизнеспособен?**

— Разумеется, проведение онлайн сильно снижает престиж подобных мероприятий. В этом плане перенос Конкурса памяти Лотар-Шевченко на более благополучное время и проведение в традиционном жанре свидетельствует о понимании оргкомитетом тонкостей упомянутого аспекта. Все-таки ажиотаж, повышенное внимание публики работают на статус. Приведу вам наглядный пример. В мае 2021 Конкурс Королевы Елизаветы в Брюсселе (фортепианная номинация) проходил без публики из-за ковидных ограничений, только жюри. Полумрак в зале и трансляция. Три

месяца спустя проводился Конкурс Шопена в Варшаве: миллионные просмотры в интернете и sold out в зале с самого первого дня прослушиваний. Так что ответ очевиден. Публичность конкурса добавляет репутационных очков, статусности, резонансности.

*В процессе беседы с Мирославом Кульчишевским к нашему разговору присоединился председатель жюри Владимир Мануилович Тропп.*

**— Владимир Мануилович, при всей безбрежности фортепианной литературы в отечественной музыкальной культуре сложились определенные репертуарные предпочтения. Какие сочинения, возможно забытые, вы бы хотели слышать на данном конкурсе, но они не прозвучали?**

— Вы знаете, тут нельзя отрешиться от того, кто принимает участие в конкурсах: это, как правило, учащиеся. Значит они исполняют репертуар, который проходят в учебных заведениях, и с этим все связано. Поэтому я могу предъявлять претензии только к тому, что проходят в училищах и консерваториях.

**— Но были по меркам конкурса и совсем зрелые участники, поскольку взрослая категория не имеет ограничений.**

— Понимаете, эти немногочисленные конкурсанты молодцы, что держат себя в форме и могут играть те произведения, которые когда-то проходили. Но ждать от них репертуарных открытий, как правило, не стоит. Репертуар — это серьезная тема. Например, на одном зарубежном конкурсе один член жюри мне говорил: когда играют «советские» ученики (они их так иногда называют), то предлагают очень консервативный набор сочинений. И вы знаете, когда на кафедре в Московской консерватории

ставят вопрос, не сделать ли в этом году какой-то определенный список и включить, скажем, произведения Метнера или другого автора, всегда побеждает мнение оставить все как есть: «Давайте играть то, что у нас принято, не надо ничего менять». А вот в других консерваториях мира, я смотрю, играют какие-то интересные вещи, новые сочинения. И получается, мы в этом плане уже как бы плетемся в хвосте. У нас часто изучают новые произведения потому, что в программы конкурсов они входят в обязательном порядке, и тогда мы двигаемся немножко вперед.

— **Ходит такой термин, как «химическая программа», которым награждают неизвестные или малоиграемые сочинения. Одно дело сыграть Сонату Шопена или Рахманинова и какие-нибудь «Сказки венского леса», условно.**

— Или концерт Бриттена. Я знаю, что в Петербургской консерватории, например, не любили, когда играли сочинения Метнера. Мне рассказывала это Стадлер, и она вроде как бо-ролась, чтобы внедрить в программы его произведения.

— **Сыграть репертуарное сочинение или опус, который в глаза никто не видел, — не одно и то же. Как вы эту дилемму разрешаете в процессе судейства?**

Владимир Тропп (ВТ): Если заявлено какое-то новое произведение, я с интересом его прослушиваю и всегда могу понять, играет это человек хорошо или плохо. Есть какие-то исполнительские критерии: техническая, звуковая культура, как человек владеет ритмом, педализацией. Поэтому, мне оценка не представляется непреодолимой задачей.

Мирослав Култышев (МК): Для меня последним конкурсом был Classic Piano в Дубае, где помимо

сочинения Алексея Шора, в первом туре нужно было выбрать одно произведение современного мальтийского композитора, поскольку конкурс изначально планировался на Мальте, и его учредитель базируется там же. Был предложен список, нам прислали ноты, и я выбрал какое-то из них. И всем членам жюри были предоставлены ноты вот этого «черного ящика».

ВТ: Недавно я был на конкурсе в Сиднее, так получилось, что он проходил онлайн, там было обязательным исполнение произведения австралийского автора. Тогда я подумал: Австралия довольно далеко, где искать ноты? Оказалось, что там есть композиторы, которые вышли за пределы страны, и они достаточно популярны. Но были, конечно, и совершенно неизвестные, и приходилось искать материал. Уже потом, зная сочинения Карла Вайна, я порекомендовал их своей ученице, и она играла две его багатыли на конкурсе Лотар-Шевченко.

МК: Все-таки одно дело, когда есть специальный пункт «новая музыка»... Но когда в качестве центрального произведения кто-то заявляет си-минорную сонату Шопена, а кто-то ставит нишевое сочинение, то это воспринимается как момент камуфляжа, способ прикрытия неизвестным сочинением отсутствия нутра.

ВТ: И вообще отсутствие вкуса, я бы сказал.

— **Есть мнение, что в каждую эпоху музыканты обладают своим ощущением стиля исполняемых произведений. Что, по вашему мнению, определяет облик современного пианистического искусства, какие его характеристики вы бы выделили?**

ВТ: В Питере проводится фортепианный фестиваль «Мариинский», который раньше назывался «Лики современного пианизма». Кто только там не играл,

в том числе, и я. Помню, вышел справочник Григорьева и Платека «Современные пианисты», и я тоже туда попал. Тогда я честно сказал, что с удовольствием оказался бы в книге «Несовременные пианисты». Что значит «современный»? Ну, это только по срокам, датам жизни исполнителя.

— **Наверное тут нужно иметь в виду современную эстетику: с хипстерским апломбом, самокатами и прочим.**

ВТ: Вот я однажды играл, и кто-то решил меня похвалить: «Ну, это не современная — это старая школа». Мне хотелось спросить, а есть ли новая? Ее нет. Старая действительно была, в русском искусстве здесь можно назвать много имен. Прежде всего, это Рахманинов, Игумнов. Все-таки Нейгауз, честно говоря, больше воспитанник западной школы. Он ее сюда привнес и обогатил отечественную педагогику. А вот подлинно русская традиция — это все же Игумнов и Рахманинов, это старая школа с богатейшей звуковой культурой и, кстати говоря, с прекрасной фортепианной техникой. Вспомните, какие технические зачеты были в Московской консерватории! А сегодня иногда мы чувствуем, что в современной культуре отсутствует все то лучшее, что было в старой школе: широкая звуковая палитра, культура legato, piano. Где это все? И кто сейчас этому может учить? Где профессора, которые были воспитаны на той эстетике?

МК: Мне кажется, таким человеком являетесь вы!

ВТ: Нет, мы уже как бы ушли, нас уже как будто нет. А вот где новые, которые идут по этому пути? Мне всегда становится тоскливо, когда об этом думаю.

— **Может быть, черта современности — это амбиции,**

**самолюбование, желание про-  
извести внешнее впечатление?**

**ВТ:** А во времена Рахманинова ка-  
кая была черта современности?

**— Если рассматривать  
Горовица, который является бо-  
лее-менее близким к нам пред-  
ставителем той эстетики с явной  
«прививкой» XIX века, то там  
было все — изменение факту-  
ры для более выгодной пода-  
чи произведения, «пиротехни-  
ческие» эффекты на широкую  
публику, звуковые тонкости для  
эстетов. Но, главное, был пиет-  
ет перед композитором. А сей-  
час, к сожалению, очень ча-  
сто можно наблюдать ярмарку  
тщеславия: автор задвигается  
на третий план, и даже в афише  
исполнители печатаются более  
крупным кеглем, чем автор.**

**ВТ:** А в Москве появляются афи-  
ши опер и балетов, где композитор  
вообще не указан. На мой взгляд, вот  
с чем мы встречаемся довольно ча-  
сто, и это можно было бы назвать  
чертой современности: из-за отсут-  
ствия настоящего понимания ас-  
пектов исполнительства начинают-  
ся поиски каких-то внешних вещей,  
которые могли бы оправдать отсут-  
ствие этого понимания. Вот я все-  
гда думал, если бы Корто появился  
сегодня и сыграл концерт — его бы  
не поняли? Или Клайберн? Горовиц  
приезжал, слава богу, воспитанник  
такой традиции!

**МК:** Корто и, конечно же, Горовиц  
приезжали в Советский Союз в орео-  
ле мировой славы. Помимо их вы-  
дающегося исполнительского дара,  
они были уже овеяны огромной ле-  
гендой, которая окружала их имя.  
Может быть немного прозаизирую,  
но мне кажется, что сейчас, в си-  
туации переизбытка конкурентной  
среды и Горовицу, и Корто было бы  
гораздо труднее занять то место, ко-  
торое они «завоевали» в те времена.

**ВТ:** Вы знаете, я не согласен.  
В Москве, едва Горовиц стал про-  
бовать рояль, все просто ахнули.  
Понимаете? Потому что у него было  
такое прикосновение к инструмен-  
ту, когда вы не слышите материаль-  
ного начала, когда звук как будто бы  
светится, вы не чувствуете момен-  
та удара.

**— Здесь присутствует такой  
фактор, что публика в общей  
массе постепенно теряет ори-  
ентиры, ее слушательские «ре-  
цепторы» декалиброваны. Если  
раньше были концерты, когда  
публика оказывалась чем-то не-  
довольной, то сейчас практи-  
чески каждое выступление —  
это большой успех. Одинаково  
удачным концерт считается для  
пианистов, по большому счету,  
его не сыгравших, и для музы-  
кантов, которые представили  
подлинный шедевр исполни-  
тельского искусства.**

**ВТ:** Я так не думаю. Просто люди  
награждают аплодисментами из ува-  
жения или из банальной вежливо-  
сти, не показывая, что им не понра-  
вилось. Иногда, правда, публика  
начинает аплодировать во время  
игры с тем, чтобы исполнитель пре-  
кратил исполнение.

**— Владимир Мануилович,  
охватив взглядом прошедший  
конкурс, обобщите, пожалуй-  
ста, свое впечатление.**

**—** Играли исполнители, мир ко-  
торых был мне интересен. Думаю,  
это человека два-три. Доволен, что  
такие участники порой выступают  
очень неровно, но мы не отбрасы-  
ваем, пропускаем их вперед, оце-  
нивая по лучшим достижениям,  
слыша их потенциал. Считаю, что  
уровень конкурса был достаточ-  
но высокий, и работа жюри велась  
в дружеской атмосфере. Безусловно,  
я счастлив быть здесь. Ранее мне до-  
велось дважды быть председателем

выпускной комиссии в консервато-  
рии еще в Свердловске, и сейчас, ко-  
гда я хожу по улицам Екатеринбурга,  
просто не могу узнать город, не могу  
сопоставить его с тем Свердловском,  
который знал очень давно. Здесь по-  
явилось столько современных зда-  
ний, отремонтирована историческая  
часть консерватории — я с трепетом  
ходил по классам, в которых когда-то  
работали знаменитые педагоги:  
Генрих Густавович Нейгауз, Семен  
Соломонович Бендицкий и Берта  
Соломоновна Маранц. Во время  
Великой Отечественной здесь нахо-  
дились сразу четыре консерватории.  
Мне кажется, нет ничего удивитель-  
ного в том, что конкурс Лотар-  
Шевченко переехал из Новосибирска  
сюда, в Екатеринбург, и здесь пре-  
красно себя «чувствует». Это не ка-  
кой-то громадный, безмолвный  
монумент, а живая музыка, живая  
память о выдающейся женщине  
и пианистке. Музыкантам, которые  
принимают участие в нем, на всю  
жизнь всегда будет примером отно-  
шение Лотар-Шевченко к своей про-  
фессии, к своему долгу. ■

*Фотографии предоставлены  
пресс-службой Свердловской  
филармонии*



**Антон БОРОДИН**  
Пианист, кандидат педагогических  
наук, доцент кафедры истории и теории  
исполнительского искусства Уральской  
консерватории.

# Вокруг Рахманинова: подлинное и мнимое





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



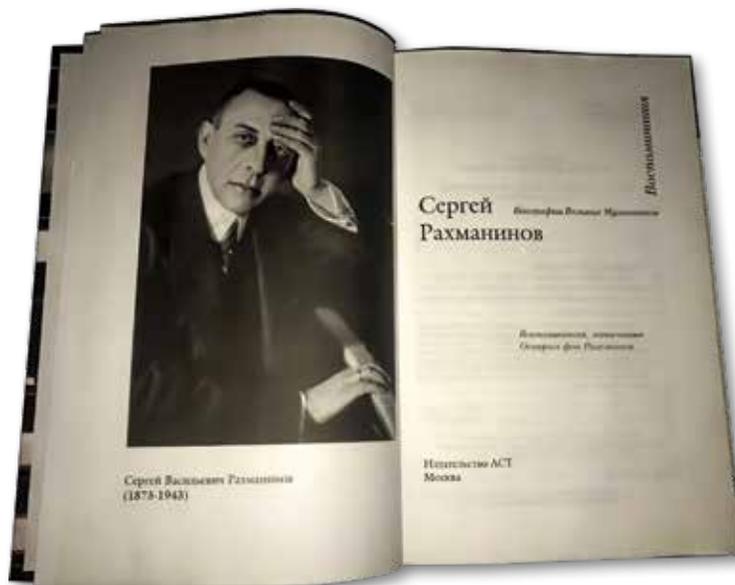
В Ивановке с любимой собакой Левко

С годами биографии и наследие великих художников, помимо новых фактов и открытий, дополняются, увы, не только достоверными сведениями, но и обрастают всевозможными домыслами, догадками, превратными толкованиями. Все это порой публикуется наравне с серьезными научными материалами под зазывными заголовками: «Новое о...» или «Неизвестный *имярек*». Так вокруг творческой личности образуется своеобразная информационная среда, которую с полным правом можно назвать собранием «апокрифов». В «Словаре иностранных слов», помимо определения *апокрифа* как произведения «с библейским сюжетом, содержание которого не вполне совпадало

с официальным вероучением», приводится и его второе, косвенное значение: это «сочинение, предполагаемое авторство которого не подтверждено и маловероятно». И далее: «Апокрифичный — сомнительный, вымышленный». Термин «апокриф», заключенный в кавычки, будет фигурировать в данной статье именно во втором смысле — как удобная для автора *метафора*, указывающая на небесспорную подлинность того или иного источника информации.

Причина возникновения очередного «апокрифа» нередко кроется в предвзятой, субъективной интерпретации как всего ранее известного, так и заново обретенного. С. В. Рахманинов — один из самых любимых, широко исполняемых и, как мне представляется, наиболее

изученных русских композиторов. Поэтому на его примере рассматриваемая *проблема подлинного и мнимого* становится наиболее наглядной. Краткий и далеко не полный обзор разнородных информационных ресурсов, относящихся к жизни и творчеству композитора, предпринимается с целью предварительного анализа их научной репрезентативности. Задачей автора является, скорее, постановка проблемы и размышления о ней, чем ее безапелляционное решение. В поле внимания вошли избранные материалы, относящиеся к следующим рубрикам: (1) автобиографические и биографические источники, (2) литературное наследие Рахманинова, (3) находки, связанные с его композиторским творчеством и (4) исполнительской деятельностью.



\*\*\*

Рахманинов не был литератором, не вел, как предусмотрительный С. С. Прокофьев, подробного дневника, неохотно давал интервью. Поэтому корпус его изданных **автобиографических** документов, не вызывающих сомнений в подлинности, легко обозрим и доступен. Это, прежде всего, сохранившаяся в достаточно полном объеме переписка, собранная в трех томах «Литературного наследия» [17; 18; 19]<sup>1</sup>. Затем — фрагмент, озаглавленный «Воспоминания» [17]<sup>2</sup>, продиктованная композитором и заверенная его подписью, небольшая заметка о С. И. Танееве [17] и, наконец, вышедший на русском языке в парижской газете «Последние новости» некролог Шаляпина [17]. Все остальное смело можно отнести

<sup>1</sup> Возможно, что в намечающейся публикации в объеме десяти томов литературного наследия Рахманинова в рамках издающегося ныне Полного академического собрания сочинений эпистолярный корпус и объем аутентичных источников пополнятся за счет новых находок.

<sup>2</sup> Согласно комментариям З. А. Апетян, составителя-редактора «Литературного наследия» Рахманинова, «Воспоминания» были продиктованы самим композитором С. А. Сатиной. Это 18 страниц машинописного текста, просмотренного Рахманиновым и содержащего его исправления. Документ хранится в Библиотеке Конгресса США (Вашингтон).

к разряду «апокрифов» большей или меньшей степени достоверности. Сюда входят практически все интервью (основная часть которых впервые публиковалась на английском языке<sup>3</sup>) и даже «Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном» [23], дошедшие до русского читателя через процедуру *тройного* перевода<sup>4</sup>.

С интервьюерами у Рахманинова не раз возникали ситуации, требующие разрешения. Репортеры нередко путали, неудачно формулировали или по-своему интерпретировали сказанное. Например, Рахманинов в беседе с Норман Камерон<sup>5</sup>, озаглавленной при публикации «Художник

<sup>3</sup> Среди вошедших в «Литературное наследие» лишь одно интервью (под заголовком «С. В. Рахманинов об Америке») было дано русскому журналу «Музыкальный труженик». В письме к А. В. Грейнеру от 12 апреля 1932 года Рахманинов сетует на «подлое незнание английского языка», и это несмотря на то, что в США он к тому времени находился около полутора десятилетий.

<sup>4</sup> «Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном» вышли в 1934 году почти одновременно в британском издательстве George Allen & Unwin и американском Macmillan. В обоих случаях указывалось, что перевод на английский язык с немецкого оригинала сделан Долли Рутерфорд (Dolly Rutherford). На русском языке «Воспоминания» впервые были изданы в 1992 году в переводе В. Н. Чемберджи.

<sup>5</sup> Норман Камерон — псевдоним журналистки Норы Бар Камерон Адамс (Norah Barr Cameron Adams), неоднократно бравшей интервью у Рахманинова.

и грамзапись», упомянул, что Фриц Крейслер в студийной обстановке не любил делать дубли. В изложении журналистки это высказывание допускало превратное толкование как констатация нежелания артиста усердно работать. Рахманинов добился печатного опровержения этой невольной инсинуации. В другом интервью репортер переврал фамилию талантливого юноши, которого Рахманинов заметил и направил на обучение к Гофману. В отечественном издании этого текста сохранили и оставили без комментариев странную фамилию, образовавшуюся в результате ошибки — *Чрекенский*. Обращение к письмам композитора позволило догадаться, что речь идет о впоследствии известном пианисте Шуре Черкасском<sup>6</sup>. Стиль ряда интервью далеко не всегда отражает сдержанную манеру высказывания, присущую Рахманинову, а зачастую пестрит бойкими журналистскими фразами и «литературными красотами», изначально чуждыми композитору, — вроде часто цитируемого

<sup>6</sup> Справедливости ради следует отметить, что в *Указателе имен* находим следующее уточнение: «Чрекенский, см. предположительно Черкасский Ш.».



«нерушимого безмолвия нетревожимо-ых воспоминаний».

Порой материалы, публикуемые под фамилией композитора, могли попасть в печать без его ведома. Вероятно, так произошло с заметкой «Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing», вышедшей в мартовском номере журнала «The Etude» за 1910 год [25]. Ее перевод на русский язык, известный под названием «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры», вызвал широкий резонанс в отечественных пианистических кругах<sup>7</sup>. Оживленное обсуждение статьи проходило в сети под заголовком «„10 рахманиновских признаков“ — история одной подделки». Инициатор дискуссии Валентин Предлогов<sup>8</sup> совершенно справедливо указывал на множество противоречий и нелепостей, содержащихся в этом тексте, на несвойственные Рахманинову «цветистые» выражения, добавленные, скорее всего, безвестным интервьюером. Критик высказал вполне обоснованное предположение о неучастии композитора в окончательной редакции текста и сделал вывод: «...принимать эту работу всерьез, конечно, невозможно, но как документ времени и как источник отдельных ценных мыслей великого пианиста она, конечно, имеет ценность» [11].

<sup>7</sup> Заметка из журнала «The Etude» под названием «Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing». Перевод с английского Н. А. Середы впервые опубликован в журнале «Советская музыка» (1977. № 2).

<sup>8</sup> Валентин Предлогов — псевдоним Василия Вячеславовича Журкина (1962–2014), одаренного и хорошо информированного музыкального критика, известного по множеству полемических публикаций в интернете.

В «Литературном наследии» заметка печаталась с купюрами. Поэтому в Приложении к данной статье вниманию читателей предлагается ее новый и полный перевод.

Драматическая коллизия сопровождала появление «Воспоминаний, записанных Оскаром фон Риземаном». Они создавались на основе бесед с композитором во время летних прогулок в окрестностях Клерфонтена в 1930 году и, по свидетельству С. А. Сатиной, не могут считаться дословной записью речей Сергея Васильевича, так как собеседник «не имел даже карандаша в руке» [10]. Сам Риземан в предисловии к книге признавался: «Никогда прежде я не испытывал такого сожаления оттого, что не владею русской стенографией: боюсь, что неизбежны потери, связанные с вынужденным переводом на английский язык, который мешал мне отдать должное пластичной ясности и спокойной силе высказывания, свойственной рассказчику» [16]. Его опасения полностью оправдались. Многое, поданное как прямая речь Рахманинова, оказалось для него неприемлемым, и он потребовал снять свое имя с заглавия, в результате чего у Риземана случился сердечный приступ. Как повествует С. А. Сатина: «Боясь, что Риземан умрет от волнений, и зная, что он очень ограничен в средствах и рассчитывал на книгу как на источник дохода, Сергей Васильевич на собственный счет произвел все изменения и сокращения в книге (...). Но, даже выкинув целую главу и изменив многие фразы, Сергей Васильевич

не переставал возмущаться книгой» [10]. Тем не менее, получившийся «авторизованный апокриф» остается важным источником биографической информации, который нельзя не учитывать, — естественно, принимая во внимание отмеченные выше обстоятельства.

По-видимому, с такой же осторожностью и оглядкой следует воспринимать свидетельства даже самых авторитетных мемуаристов. Рассказы разных людей об одном и том же событии будут существенно различаться в деталях, а иногда и по сути. В отличие от архивных документов, как правило, объективно фиксирующих конкретный факт (программу концерта, сумму счета и т.д.), воспоминания невозможны без субъективного момента, так как память — это творческое преобразование действительности<sup>9</sup>.

Механизм возникновения «апокрифа» отчетливо прослеживается в истории появления гипотетической «новой личности в рахманиноведении» — Елены Морисовны Даль. Внук композитора Александр Борисович Конюс-Рахманинов в одном из интервью обмолвился, что его бабушка Наталья Александровна на смертном одре якобы поведала ему семейную тайну о бурном романе Сергея Васильевича с некой родственницей врача Н. В. Даля, у которого он лечился от депрессии. Косвенным и весьма спорным доказательством подлинности этой истории стала фортепианная пьеса Morceau de Fantaisie (SR 41.1), датированная 11 января 1899 года и снабженная таинственной припиской — Delmo. Это слово было воспринято как криптограмма, содержащая буквы фамилии, имени и отчества гипотетического персонажа<sup>10</sup>. Фантомная

<sup>9</sup> Сравните, например, повествование С. С. Прокофьева о своем визите в артистическую Рахманинова после концерта из произведений Скрябина с описанием этого же случая в воспоминаниях Л. Д. Ростовцевой [5].

<sup>10</sup> В монографии В. Н. Бранцевой надпись

фигура, существование которой не имело никакого документально-го подтверждения, быстро «вводится в научный оборот». В сборнике под грифом Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки комментарии к обзору рахманиновских находок вдруг приобретают мелодраматическую экспрессию: «Между ним [Рахманиновым] и Еленой сразу вспыхнула любовь. Думается, она-то и помогла Рахманинову вернуться к творчеству» [14]. В популярных изданиях безосновательная догадка становится непререкаемым фактом. В книге С. Р. Федякина, вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей», трогательный сюжет завершается меланхолическим резюме: «Когда расстались Сергей Рахманинов и Елена Даль, так и осталось загадкой. Но встреча стала началом его первых попыток вернуть свой утраченный композиторский „голос“». Литераторы и кинематографисты весьма охотно разрабатывают и домысливают любовные линии биографии композитора, щедро наполняя ее «романическими апокрифами» — по-видимому, постоянство и размеренность его личной жизни представляется им качеством, почти несовместимым со статусом гения<sup>11</sup>.

\*\*\*

В последние десятилетия, и особенно в преддверии 150-летнего юбилея Рахманинова, в фундаментальном изучении его жизни и творчества достигнуты значительные успехи. Тщательно собранные

расшифровывается как Lelmo и связывается с именами двух соучеников Рахманинова по классу фортепиано у Н. С. Зверева — Лели Максимова и Моти Пресмана [6]. Это предположение опровергнуто в результате графологической экспертизы [7]. Следовательно, тайна надписи остается неразгаданной.

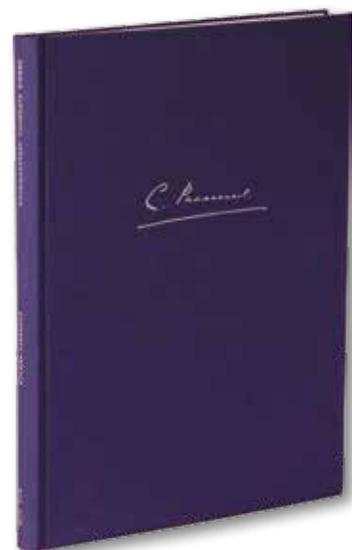
<sup>11</sup> Весьма показателен в этом плане литературный сценарий Ю. М. Нагибина (в содружестве с А. С. Кончаловским) «Белая сирень» и особенно предисловие к нему «От автора. К истории одной неудачи» [13]. Вольной фантазией «по мотивам» рахманиновской биографии стал фильм П. Лунгина «Ветка сирени» (2007).

и прокомментированные В. Б. Вальковой документальные материалы представлены в двух томах, охватывающих на данный момент весь дореволюционный период биографии композитора [7; 8]. Русское Музыкальное Издательство с 2002 года осуществляет масштабный проект — **Полное академическое собрание сочинений**, задуманное с беспрецедентным размахом<sup>12</sup>. Намечено выпустить *пятьдесят* томов музыкальных произведений, куда войдут *все* на сегодняшний день известные редакции, варианты и эскизы завершенных и неоконченных опусов. Их дополнят *десять* томов литературного наследия и, предположительно, *двадцать пять* томов источниковедческих приложений, включающих воспоминания о Рахманинове, летопись его жизни и творчества, предметно-тематический указатель, собрание рецензий, библиографию, дискографию, иконографию, каталог концертных программ, юридические и официальные документы.

Научная разработка издания — результат подвижнической деятельности В. И. Антипова (1955–2019). Им найдены и опубликованы неизвестные ранее сочинения Рахманинова<sup>13</sup>, составлен Хронологический список его произведений (SR Index), отличающийся исчерпывающей полнотой. В этом документе скрупулезно пронумеровано не только все, сохранившееся в виде текста, но и то, что можно назвать «объектом нематериального наследия», — неосуществленные замыслы, незаписанные импровизации и произведения, лишь упоминаемые в мемуаристике, и даже «музыка, звучавшая за несколько дней до кончины композитора в его творческом воображении» [3].

<sup>12</sup> В свою очередь к 150-летию композитора издательство «Музыка» совместно с Российским фондом культуры выпустило первый том будущего полного Собрания фортепианных сочинений С. В. Рахманинова в 13 томах.

<sup>13</sup> Наиболее значимыми находками являются Фуга ре минор (SR 14.5) и фортепианный вариант Сюиты ре минор (SR 12).



В процессе изучения автографов ученым было выявлено, что практически все наследие Рахманинова «предстает в виде произведений в их различных вариантах или редакциях, что зачастую не дает простого и однозначного ответа на вопрос об „основном“ тексте». Оказывается, многие фортепианные опусы (пьесы соч. 3, 10, 16, прелюдии, вариационные циклы) изначально были рассчитаны на «двойственный исполнительский состав»<sup>14</sup>. Исследователь приходит к выводу о «вариантности художественного мышления композитора», в результате чего «значительная часть творческого наследия С. В. Рахманинова остается вовсе неизвестной и неизученной». Поэтому все, даже незафиксированные автором, но потенциально реконструируемые версии подлежат восстановлению и включаются в Полное собрание сочинений.

«Двойственный исполнительский состав» иногда представлен авторской рукописью в виде

<sup>14</sup> Варианты фортепианных произведений, предназначенные для камерно-инструментальных или фортепианных ансамблей, не были зафиксированы автором в виде партитуры. По сообщению В. И. Антипова, они записаны «в виде клавира-дирекциона». Для всех прелюдий предполагались версии для фортепиано в 4 руки; а для скрипки, виолончели и фортепиано предназначались №№ 2, 4, 5, 11, 13, 16, 22, 23.

клавира-дирекциона, и в этом случае достоверность «аутентичной реконструкции» ансамблевого варианта довольно высока. Значительно проблематичнее воссоздание версий, не имеющих *прямых* письменных источников. Стремясь восстановить первоначальный замысел Этюд-картин соч. 33, задуманных как цикл из *девяти* пьес, но впоследствии сокращенных автором до *шести* номеров, ученый предложил «гипотетическую реконструкцию» изъятую композитором Этюда ля минор (№ 4 по новому изданию). Автограф этого номера утрачен. Как известно, его переработанный, но сохранивший исходную тональность вариант вошел в Этюды-картины соч. 39 под № 6. Следовательно, было необходимо определить, в чем же заключались авторские коррективы. По аналогии с изменениями, произведенными композитором в ходе редактуры Этюда ми-бемоль минор соч. 33 (а именно — добавлением краткого вступления), В. И. Антипов предположил, что такая же процедура была произведена и с Этюдом ля минор. Второе допущение заключалось в том, что фактурные варианты (*ossia*), имеющиеся в окончательной рукописи, могли принадлежать первоначальной версии. В предложенной реконструкции использован только материал Рахманинова, но его компоновка продиктована логикой рассуждений реставратора, что позволяет квалифицировать результат все же как некую разновидность «апокрифа».

По замыслу В. И. Антипова, «Хронологический список произведений» должен отражать весь процесс работы композитора над конкретным сочинением — от замысла до вариантов его воплощения. Поэтому 24 прелюдии, созданные в разное время и рассредоточенные автором по трем опусам (соч. 3, 23 и 33), объединены одним номером — SR 58; этюды-картины соч.

33 и 39 также получили общий индекс — SR 64. Дополнительные цифры, добавляемые через точку, указывают на расположение конкретной пьесы в цикле (например, SR 58.2 — это Прелюдия № 2 фа-диез минор соч. 23 № 1). При наличии второй редакции какого-либо из номеров к индексу опуса и пьесы прибавляется еще одна соответствующая цифра (Мелодия соч. 3 № 3, 2-я редакция — SR 25.32).

По отношению к Прелюдиям и Этюдам-картинам такой интегрирующий подход вполне уместен. Больше вопросов вызывает объединение сонат соч. 28 и 36 под единым индексом (SR 61) и (особенно!) присвоение им неавторского заголовка — *Сонатная диалогия «Фауст»*. Сам композитор лишь в частных разговорах и письмах упоминал о «руководящей идее» Первой сонаты, связанной, по позднейшему сообщению К. Н. Игумнова, с трагедией Гете, но при публикации не считал нужным дать произведению программное название. Что же касается первой редакции Второй сонаты, то, полагаю, гипотеза о продолжении в ней фаустовской темы носит все же субъективный характер. Так и в четырех рахманиновских фортепианных концертах при желании можно усмотреть единую линию развития и объединить их в «сверхцикл» под каким-нибудь произвольным заголовком, — скажем, «Времена года», — тем более что совокупный образный строй произведений дает к этому некоторые основания.

Название «Времена года» вспомнилось не случайно: оно уже присутствует в «Хронологическом списке» — так здесь поименована Вторая симфония соч. 27. Согласно комментариям, это «программная симфония по балетному либретто М. Петипа»<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> В «Хронологическом списке» частям Второй симфонии предпосланы следующие заголовки: «1. Largo. Allegro moderato, e-moll. (Зима); 2. Allegro molto, a-moll. (Весна); 3. Adagio, A-dur. (Лето); 4. Allegro vivace, E-dur. (Осень. Сбор урожая. Ваханалия) [3].

Третьей симфонии также дан уточняющий подзаголовок — «Великая война». По предположению ученого, в ней нашли применение эскизы одноименной симфонической поэмы, задуманной в 1914 году, но так и не осуществленной<sup>16</sup>. Как известно, в письме к О. Респиги по поводу оркестровки пяти этюдов-картин, предпринятой этим итальянским композитором, Рахманинов дал им краткую образную характеристику. В пианистическом обиходе давно бытуют названия избранных этюдов-картин, имеющие источник в слове композитора: «Ярмарка», «Море и чайки», «Красная Шапочка», «Восточный марш»<sup>17</sup>. Тем не менее, в новом издании упомянутые заголовки отсутствуют, и это вполне обоснованное решение. В истории музыки нередки случаи, когда то или иное произведение получало полуофициальное наименование, инспирированное высказыванием композитора, или негласно приобретало поэтический программный заголовок, совсем автору не принадлежащий (вспомним, например, сонаты Бетховена — «Лунную», «Бурю», «Аврору»). Но издание, претендующее на статус академического, должно неуклонно следовать воле композитора, сохранять только оригинальные названия, им самим предназначенные для печати. Все возможные пояснения и редакторские догадки, какими бы пронизательными они ни были, необходимо оставлять в примечаниях.

«Хронологический список», тщательно составленный В. И. Антиповым, — чрезвычайно полезный *рабочий* документ, и он несомненно будет усовершенствован, подобно тому, как в области моцартоведения

<sup>16</sup> Это название имеет лишь один источник: упоминание в газетной хронике о том, что композитор начал работу над таким произведением.

<sup>17</sup> Ми-бемоль-мажорный соч. 33 — «Ярмарка», соч. 39 № 2 — «Море и чайки», № 6 — «Красная Шапочка и Волк», № 9 — «Восточный марш». Наиболее детально раскрыта программа Этюда-картины до минор соч. 39, № 7.

неоднократно редактировался и продолжает уточняться Указатель Кехеля; поэтому, надеюсь, что все отмеченные выше спорные моменты со временем будут устранены.

\*\*\*

Творчество Рахманинова любимо пианистами. Вполне понятно их стремление к расширению рахманиновского репертуара — он обогащается за счет включения в программы различных авторских вариантов и редакций, а также в результате практики создания исполнителями собственных фортепианных транскрипций, количество которых неуклонно возрастает. Свое крайнее выражение эта тенденция находит в появлении своего рода «сочинений-апокрифов».

В апреле 2006 года голландская фирма звукозаписи «Brilliant Classics» представила компакт-диск с интригующим заголовком: «Рахманинов: Фортепианный концерт “№ 5”»<sup>18</sup>. Это свободная обработка рахманиновской Второй симфонии, которую Александр Варенберг преобразил в фортепианный концерт. Для аранжировщика моделью формы и фактурных решений стал Третий концерт Рахманинова. Четыре части симфонии были редуцированы до трех. При этом фрагмент скерцо аккурратно инкорпорирован в середину Adagio по аналогии со скерцозным эпизодом из Интермеццо Третьего концерта. Сокращения претерпели вступление к первой части (его материал вошел в каденцию) и финал. Российская премьера «концерта-апокрифа» состоялась 2 февраля 2009 года в Большом зале Московской консерватории в исполнении Дениса Мацуева

<sup>18</sup> Rachmaninoff: Piano Concerto «No. 5» (Brilliant Classics. Cat. number 8900; EAN code 5029365890021). Исполнители: Вольфрам Шмитт-Леонарди (Wolfram Schmitt-Leonardy) и Janáček Philharmonic Orchestra, дирижер Теодор Кучар (Theodore Kuchar). Ноты изданы фирмой Boosey & Hawkes (Catalogue № M060126178). На портале YouTube имеется, по крайней мере, три варианта исполнения этого произведения.

и Национального филармонического оркестра России под управлением Владимира Спивакова. Новинка вызвала благожелательно-иронические отклики рецензентов.

В 2017 году московское издательство «Дека-ВС» выпустило в свет еще один объемный «апокриф» — цикл фортепианных транскрипций В. И. Ермакова под названием «24 прелюдии-романса», материалом которого стали романсы Рахманинова и хор «Ныне отпускаеши» из «Всенощного бдения» соч. 37. По сравнению с тональным планом прелюдий Рахманинова пьесы цикла расположены в зеркальном порядке (от ре-бемоль мажора к до-диез минору). Их манера изложения, как комментирует автор обработок, ориентирована на концертные транскрипции самого Рахманинова.

Вероятно, и в дальнейшем пианизм и музыка Рахманинова будут вдохновлять исполнителей на все новые попытки представить его оркестровые, камерные и вокальные опусы в фортепианном обличье. Складывается впечатление, что отмеченная исследователем «вариантность художественного мышления композитора» каким-то неопостижимым образом передается его интерпретаторам.

\*\*\*

**Фонографическое наследие** Рахманинова также не обошлось без «апокрифов». Период его исполнительской активности совпал со временем бурного развития звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий. В интервью Норманн Камерон композитор на основании личного опыта вкратце охарактеризовал прогресс в этой сфере. Он критически оценил художественные результаты своего сотрудничества с фирмой Эдисона, его неудовлетворенность вызвали акустические качества первых записей на «His Master's Voice» (1920-е годы). И лишь про технический уровень 1930-х

годов он сказал, «что современные грамзаписи фортепиано полностью отвечают требованиям пианиста». В конце интервью Рахманинов причислил граммофон «к самым значительным музыкальным изобретениям современности». Лучшие по качеству воспроизведения рахманиновские записи сделаны на рубеже 1930–40-х годов электромеханическим способом на студии RCA. Это наиболее достоверные свидетельства его высочайшего исполнительского мастерства. Однако все 1920-е годы, вплоть до появления и последующего совершенствования способа фиксации звука с помощью микрофона, он оказывал явное предпочтение механическому фортепиано. Эта технология имела очевидные преимущества перед фонографом: отсутствие жесткого временного лимита, грубых акустических искажений и шумов, доступность корректуры<sup>19</sup>.

Обосновавшись в США, Рахманинов подписал контракт с компанией Ampico (аббревиатура American Piano Company). Всего для механического фортепиано им зафиксировано 35 произведений (из них 12 своих) общей продолжительностью около двух часов. Рахманинов чрезвычайно ответственно относился к процессу записи и его результату, не допускал тиражирования рулонов, качество которых его не удовлетворяло. После сеанса записи проводилась тщательная редакция: вручную устранялись случайные ошибки, детализировалась динамика и педализация<sup>20</sup>. Имеется свидетельство, что однажды, после пробного проигрывания, Рахманинов обрадовал сотрудников Ampico, сказав: «Джентльмены, я только что услышал свою собственную игру». Тем не менее, буквально все

<sup>19</sup> О специфике записи для механического фортепиано см.: [4].

<sup>20</sup> Персональным редактором Рахманинова был пианист и композитор Милтон Зускинд (Milton Suskind; 1898–1975), известный также под псевдонимом Эдгар Фэйрчайлд (Edgar Fairchild).



сохранившиеся записи для механического фортепиано не могут дать полного, неискаженного представления об артисте и в определенном смысле являются «апокрифами». Потенциальная неточность заложена в самой идее фиксации не звука как такового, а вызывающих его механических действий, — ведь запись и воспроизведение происходит на разных инструментах, обладающих непохожими акустическими параметрами, индивидуальной регулировкой всех механических компонентов.

Развитие цифровых технологий открыло не только новые методы реставрации архивных фонодокументов, но и выдвинуло дополнительные вопросы, связанные с репрезентативностью полученных результатов. Впечатляющим примером «фонографического апокрифа» стал проект Уэйна Станке (Wayne Stahnke) «A Window in Time — Rachmaninoff» (Telarc, 1998). Его сущность заключалась в создании путем сканирования цифровой копии исходных рулонов и разработке математической модели действия пневматической системы

механического фортепиано, а затем их применение к современному инструменту, управляемому при помощи соленоидов, для записи компакт-диска. Скорость воспроизведения определялась в сопоставлении с рахманиновскими акустическими версиями тех же сочинений, — 29 номеров из 35 имеют такие дубли. Запись производилась в концертном зале на специально подготовленном рояле Bösendorfer 290SE. И вновь здесь на новом уровне просматривается проблема совместимости: математическая модель функционирования пневматики, основанной на параметрах оригинальных инструментов 1920-х годов, применяется к динамическим характеристикам современного концертного рояля. Специалист по механическому инструментарию Д. Холл скептически оценил подлинность конечного результата: «Это тембр фортепиано, чуждый тому, что мы привыкли слышать от Рахманинова на его дисках с частотой вращения 78 оборотов в минуту» [22, здесь и далее перевод наш. — Б. Б.].

Поиски фонографического наследия Рахманинова продолжаются,

и в ряде случаев они увенчиваются успехом. В библиотеке Пенсильванского университета в архиве дирижера Юджина Орманди найдена любительская запись, содержащая авторское исполнение последнего произведения Рахманинова — «Симфонических танцев», датированная 21 декабря 1940 года. Сенсационная находка была незамедлительно издана фирмой Marston Records вкуче с другими раритетами<sup>21</sup>. К альбому прилагается буклет со статьей Ричарда Тарускина, рецензией пианистки Иры Левин и комментариями продюсеров. Обстоятельства появления записи не до конца выяснены, но, судя по опубликованным материалам, есть большая вероятность утверждать, что она сделана в доме Орманди, когда композитор демонстрировал дирижеру новое сочинение перед премьерой, назначенной на 3 января 1941 года. Из писем Рахманинова известно, что он дважды приглашал Орманди на прослушивание «Симфонических танцев», и намеченная встреча произошла в конце сентября в арендованном Рахманиновым доме в Хантингтоне, Лонг-Айленд. Вторая встреча состоялась незадолго до премьеры, тогда же была осуществлена аудиозапись. Исполнение поражает спонтанной энергией живого авторского показа, феноменальным мастерством передачи сложнейшей партитуры в фортепианном изложении. Композитор подпекает недостающие в клавише голоса, имитирует реплики ударных инструментов, делает краткие, но, к сожалению, неразборчивые замечания.

Запись, выложенная в Интернет, всколыхнула музыкальную общественность. И вот в отечественном

<sup>21</sup> Rachmaninoff Plays Symphonic Dances. Newly Discovered 1940 Recording. 53022-2 (3 CDs). Помимо «Симфонических танцев», здесь опубликованы чудом сохранившиеся фрагменты репетиции Рахманинова: конец Баллады Брамса, соч. 10 № 2 и начало Второй баллады Листа, записанные 5 декабря 1931 года лабораторией Bell Telephone Labs в Музыкальной академии Филадельфии.

научном журнале появляется статья А. А. Вершинина с краткой историей и анализом находки. Вероятно, автор не успел ознакомиться с материалами, представленными в буклете альбома, поэтому допустил в одном предложении сразу несколько неточностей. Приведу и прокомментирую цитату: «Бобины с магнитными лентами запечатлели рабочий момент — в 1940 г. Сергей Васильевич закончил свое последнее сочинение “Симфонические танцы” и показал его другу и коллеге Орманди, который приехал к композитору на виллу в Лонг-Айленд со звукозаписывающей аппаратурой» [9]. Во-первых, не было никаких «бобин с магнитными лентами», так как исходный носитель представлен двумя десятидюймовыми алюминиевыми дисками, покрытыми лаком из нитрата целлюлозы. Во-вторых, Рахманинов записывался только в студийных условиях и требовал, чтобы все пробные фонограммы незамедлительно уничтожались. В «золотой век радио»<sup>22</sup> он, в отличие от многих своих коллег, избегал даже трансляций с концерта. Подлинно неизвестно, где проводилась запись, но ясно, что не дома у Рахманинова — иначе ее трудно было бы скрыть от композитора. О том, что она делалась без его согласия, свидетельствуют купюры в фонограмме, связанные с перерывами, необходимыми для смены и переворота записывающихся дисков, а также особенности звучания, определяемые удаленностью *скрытого* микрофона. Очевидно также, что все происходило не без ведома Орманди, так как диски остались в архиве дирижера<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> «Золотым веком радио» названы в США 1920–1950-е годы, когда в сетке вещания радиостанций большое место занимали прямые трансляции концертов выдающихся исполнителей.

<sup>23</sup> В коллекции Орманди были и другие acetate-диски с аудиограммами радиопередач, которые он хотел сохранить. В буклете высказывается предположение, что к тайной записи причастен друг Рахманинова — Александр Грейнер, у которого был дисковый рекордер. Им сделаны две домашние записи:

«Апокриф» — явление чрезвычайно живучее. При небрежном обращении с фактами он способен возникнуть даже на основе исключительно подлинного материала. Тому подтверждение комментарии к истории с авторской записью «Симфонических танцев». Но есть и другие примеры. В странстве культуры существует особый, — к сожалению, редкий — вид «апокрифа», воспринимаемый без привычных негативных коннотаций. Таким масштабным «биографическим и архитектурно-ландшафтным апокрифом», имеющим непреходящее историко-культурное значение, является возрожденная усадьба композитора — его любимая Ивановка, подобие которой он пытался воссоздать и в Швейцарии, и в США. Когда что-то бесконечно ценное и, казалось бы, навсегда утраченное воскрешается благодарной и (главное!) деятельной памятью, оно становится не только «объектом нематериального наследия», но обретает вполне реальный, земной облик. «Гений места» вновь охотно поселяется в восставших буквально из небытия стенах, и в его присутствии все окружающее видится подлинным, перестает быть только апокрифом.

Даже среди апокрифов, относящихся к духовной литературе, далеко не все признаются еретическими, и, как утверждает христианский философ В. Н. Лосский, «отстраненные от канонической письменности апокрифы целиком не отбрасываются», и поэтому ими необходимо «пользоваться с рассуждением и сдержанностью». Таким же образом следует относиться и к «апокрифам», образовавшимся вокруг Рахманинова, — «с рассуждением и сдержанностью». ■

песня «Бублички», коллективно исполняемая на последнем дне рождения Сергея Васильевича, и «Итальянская полька», сыгранная Рахманиновым и его женой. Эти фонограммы вошли в рассматриваемый альбом.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ДЕСЯТЬ СУЩЕСТВЕННЫХ ПРИЗНАКОВ ПРЕВОСХОДНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

*Специально для журнала «Этюд»<sup>1</sup> на основе интервью с С. В. РАХМАНИНОВЫМ, Главным инспектором Императорских консерваторий России.*

*Перевод с английского Б. Бородина*

Примечание редактора. Краткая биография господина Рахманинова опубликована в «Галерее знаменитых музыкантов» октябрьского номера журнала «Этюд». Господин Рахманинов недавно завершил весьма успешное турне по нашей стране, выступая как дирижер и пианист. Его чрезвычайно популярная «Прелюдия до-диез минор» уже несколько лет является фаворитом концертных программ. В дополнение к своей композиторской славе господин Рахманинов только что был избран инспектором государственных консерваторий России и, таким образом, займет, несомненно, самую важную должность в сфере музыкального образования царской империи<sup>2</sup>. Многие критики считают господина Рахманинова самым выдающимся русским композитором со времен Чайковского. Правильное произношение фамилии композитора: Roch — mahh' — ee — noff.

<sup>1</sup> Американский ежемесячный музыкальный журнал, выходивший в 1883–1957 годах. Основан Теодором Прессером (Theodore Presser; 1848–1925). На протяжении всей своей истории выходил в музыкальном издательстве Theodore Presser Company (Филадельфия). Интервью с Рахманиновым было взято во время его трехмесячных гастролей по США, начавшихся 4 ноября 1909 года. Публикация интервью вышла в марте 1910, когда композитор уже был в России.

<sup>2</sup> Редактор журнала «Этюд» здесь допускает неточность. Рахманинов был избран в члены дирекции Московского отделения Императорского русского музыкального общества. В апреле 1909 года он принял пост помощника по музыкальной части председателя Главной дирекции ИРМО, что, конечно же, не являлось «самой важной должностью в сфере музыкального образования» Российской империи. В его обязанности входило инспектирование консерваторий и всех музыкальных отделений Общества в России.

## I. ВЫСТРАИВАНИЕ НАДЛЕЖАЩЕЙ КОНЦЕПЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Определить количество признаков действительно превосходной игры на фортепиано — задача, на первый взгляд, невыполнимая. Однако, выбрав десять важных характеристик и внимательно рассмотрев их по очереди, учащийся сможет узнать много нового, что даст ему пищу для размышлений. В конце концов, в печатном виде невозможно передать то, что может быть воспринято в живом общении с учителем.

Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно получить представление о произведении в целом. Необходимо постичь основной замысел композитора.

Естественно, существуют технические трудности, которые следует преодолевать шаг за шагом, но если ученик не способен составить определенное представление о произведении в более крупных масштабах, его последующее исполнение будет напоминать своего рода музыкальное лоскутное одеяло.

В каждом сочинении скрыт архитектурный замысел композитора. Учащийся должен, прежде всего, попытаться обнаружить этот план и затем выстроить его так, как это считал необходимым автор.

Вы спросите меня, как же получить верное представление о произведении в целом? Несомненно, лучший способ — услышать его в исполнении пианиста, чей

авторитет как интерпретатора не подлежит сомнению. Однако многие не располагают такой возможностью. Зачастую и педагог, занятый преподаванием с утра до вечера, не способен дать образец исполнения, абсолютно совершенный во всех деталях. Однако кое-что можно перенять и у преподавателя, который, благодаря своему дару, поможет учащемуся познать художественные требования пьесы. Когда же ученик лишен привилегии внимать виртуозу или наставнику, ему не стоит отчаиваться, если он талантлив.

Талант! Ах, это самое замечательное во всей музыкальной деятельности. Его обладатель будет видеть глазами таланта — той чудесной силы, которая проникает во все художественные тайны и раскрывает истинные так, как не может ничто иное. Тогда он, словно по наитию, улавливает намерения авторов, бывшие при написании произведения, и, как истинный интерпретатор, доносит эти мысли до слушателей в надлежащей форме.

## II. ТЕХНИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО



Само собой разумеется, что техническое мастерство должно быть одним из первых приобретений ученика, который желает стать прекрасным пианистом. Невозможно представить себе хошую игру, не отмеченную чистой, беглой, отчетливой, пластичной техникой. Технические

возможности исполнителя должны быть такими, чтобы их можно было бы сразу применить ко всем художественным требованиям интерпретируемой композиции. Конечно, могут быть отдельные пассажи, требующие некоторой специальной технической проработки, но, вообще говоря, техника ничего не стоит, если руки и ум игрока не натренированы настолько, чтобы они могли охватить основные трудности, встречающиеся в современных композициях.

В музыкальных школах России технике уделяется большое внимание. Возможно, это одна из причин, по которой некоторые российские пианисты были так благосклонно приняты в последние годы. Работа ведущих российских консерваторий почти полностью находится под наблюдением Императорского музыкального общества. Гибкость системы заключается в том, что, хотя все студенты обязаны проходить один и тот же курс, особое внимание уделяется индивидуальным случаям. Техника, однако, вначале становится вопросом первостепенной важности. Все учащиеся должны овладеть техническими навыками. Все, без исключения. Возможно, читателям «Этюда» будет интересно узнать кое-что об общем плане, которому следуют в Императорских музыкальных заведениях России. Курс обучения рассчитан на девять лет. В течение первых пяти лет студент получает большинство технических навыков на основе сборника упражнений Ганона, который широко используется в консерваториях. На самом деле, это практически единственный сборник строго технических упражнений. Все экзерсисы выдержаны в тональности до мажор. Они включают гаммы, арпеджио и другие виды упражнений в рамках специальных технических формул. В конце пятого года обучения проводится экзамен.

Этот экзамен состоит из двух частей. Ученика проверяют на владение техникой, а затем на артистизм исполнения — пьес, этюдов и т.д. Однако если он не сдает технический экзамен, его не допускают к последующему. Он настолько хорошо осваивает упражнения из сборника Ганона, что знает их по номерам, и экзаменатор может попросить его, например, сыграть упражнение 17, или 28, или 32 и т.д. Студент сразу же садится за клавиатуру и играет. Хотя все оригинальные упражнения написаны в до мажоре, его могут попросить сыграть их в каком-либо другом тоне. Они изучаются так досконально, что могут быть сыграны в любой желаемой тональности. Для проверки также применяется метроном. Учащийся знает, что от него ожидается исполнение упражнений в определенном темпе. Экзаменатор устанавливает темп и запускает метроном. Например, ученик должен сыграть Ми-бемоль-мажорную гамму с метрономом на 120, по восемь нот на каждую счетную долю. Если ему это удастся, он получает соответствующую отметку, после чего проводятся другие испытания.

Лично я полагаю, что вопрос об основательной технической подготовке чрезвычайно важен. Простое умение сыграть несколько произведений не означает музыкального профессионализма. Это напоминает те музыкальные шкатулки, в которых содержится всего несколько мелодий. Технические навыки ученика должны быть всеобъемлющими. Позже ему даются более сложные технические упражнения, как у Таузига. Черни также пользуется заслуженной популярностью. Однако об этюдах Гензельта, несмотря на его долгую службу в России, знают меньше. Этюды Гензельта настолько прекрасны, что их скорее следует поставить в один ряд с этюдами Шопена.

### III. НАДЛЕЖАЩАЯ ФРАЗИРОВКА



Художественная интерпретация невозможна, если ученик не знает законов, лежащих в основе очень важной области — фразировки. К сожалению, во многих изданиях прекрасной музыки отсутствуют надлежащие обозначения. Некоторые знаки фразировки применяются ошибочно. Следовательно, единственным надежным способом является специальное изучение этой важной сферы музыкального искусства. В старые времена редко пользовались обозначениями фразировки. Бах применял их очень экономно. В те годы в этом не было необходимости, так как каждый, считавший себя музыкантом, сам определял фразировку в ходе своей игры. Но знание способов определения фраз в композиции отнюдь не является достаточным. Не менее важно умение исполнять фразы. Настоящее музыкальное чувство должно существовать в сознании музыканта, иначе все премудрости правильной фразировки, которыми он обладает, будут бесполезными.

### IV. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТЕМПА



Если тонкое музыкальное чувство или восприимчивость должны контролировать исполнение фраз, то определение темпа требует не менее взыскательного музыкального дара. Хотя в большинстве случаев темп той или иной композиции теперь указывается с помощью метрономических обозначений, зачастую необходимо учитывать мнение исполнителя. Он не может слепо следовать темповым указаниям, хотя обычно для него небезопасно отклоняться очень далеко от этих важнейших музыкальных ориентиров. Метрономом нельзя пользоваться «с закрытыми глазами», как принято говорить в России. Исполнитель должен действовать по своему усмотрению. Я не одобряю постоянных занятий с метрономом. Метроном предназначен для определения темпа, и если им не злоупотреблять, то это очень надежный слуга. Однако его следует применять только для этой цели. Самая механическая игра, которую только можно себе представить, получается у тех, кто делает себя рабом этих маленьких музыкальных часов, которые никогда не предназначались быть повелителем каждой минуты ученических занятий.

### V. ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ В ИСПОЛНЕНИИ



Слишком немногие ученики понимают, что в игре есть постоянная и удивительная возможность для контраста. Каждое произведение — это нечто уникальное. Поэтому оно должно иметь свою

особую интерпретацию. Есть исполнители, чья игра может показаться одинаковой. Это напоминает блюда, подаваемые в некоторых отелях. Все, что выставляется на стол, имеет один и тот же вкус. Конечно, успешный исполнитель должен обладать ярко выраженной индивидуальностью, и все его интерпретации будут носить ее отпечаток, но в то же время он обязан постоянно стремиться к разнообразию. Баллада Шопена требует совершенно иной интерпретации, чем каприччио Скарлатти. И действительно, между сонатой Бетховена и рапсодией Листа очень мало общего. Следовательно, ученик должен стремиться придать каждому произведению свой характер. Каждая пьеса должна выделяться как обладающая индивидуальной концепцией, и если исполнителю не удастся донести это впечатление до своей аудитории, он немногим лучше какого-нибудь механического инструмента.

Иосиф Гофман умеет придать каждой композиции индивидуальный и характерный шарм, что всегда вызывает у меня восхищение.

## VI. ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАЛИ



Педадь называют душой фортепиано. Я не осознавал, что это значит, пока не услышал Антона Рубинштейна, игра которого показалась мне настолько изумительной, что ее невозможно охарактеризовать. Его мастерство владения педалью было просто феноменальным. В последней части си-бемоль-минорной сонаты Шопена он создавал педальные

эффекты, которые не поддаются описанию, но для любого, кто их помнит, они навсегда сохраняются как величайшее из чудес музыки.

Педадь изучают всю жизнь. Это наиболее сложная область высшего фортепианного мастерства. Конечно, можно выработать правила ее применения, и ученик должен тщательно их изучить. Но, в то же время, эти правила часто можно умело нарушать, чтобы получить некоторые чрезвычайно очаровательные эффекты.

Правила представляют собой несколько известных принципов, доступных нашему музыкальному разумению. Их можно сравнить с планетой, на которой мы живем и о которой так много знаем. Однако вне правил находится великая вселенная — небесная система, в которую может проникнуть только телескопический художественный взгляд великого музыканта. Это сделали Рубинштейн и некоторые другие, представив нашему земному взору невообразимые красоты, которые могли видеть только они.

## VII. ЗНАЧЕНИЕ УСЛОВНОСТЕЙ



Несмотря на то, что необходимо почитать традиции прошлого, которые в большинстве своем для нас почти нематериальны, так как их можно найти только в книгах, мы, тем не менее, не должны сковывать себя условностями. Борьба с предрассудками — закон художественного прогресса. Все великие композиторы

и исполнители строили на руинах условностей, которые сами же и разрушили. Несравнимо лучше создавать, чем подражать. Однако прежде чем творить, следует хорошенько изучить самое ценное, что нам предшествовало. Это относится не только к композиции, но и к игре на фортепиано. Великие пианисты Рубинштейн и Лист были удивительно широко в своих познаниях. Они знали литературу для фортепиано во всех ее возможных разновидностях. Они ознакомились со всеми возможными этапами развития музыки. В этом причина их колоссального музыкантского авторитета. Их величие не было пустой оболочкой приобретенной техники. ОНИ ЗНАЛИ. О, побольше бы в наши дни студентов с искренней жадностью настоящих музыкальных знаний, а не просто с желанием устроить внешне эффектное представление за клавиатурой!

## VIII. ПОДЛИННОЕ ПОНИМАНИЕ МУЗЫКИ



Мне рассказывали, что некоторые учителя придают большое значение необходимости изучения учеником источника вдохновения композитора. Это, конечно, интересно и может помочь стимулировать вялое воображение. Однако я убежден, что для ученика будет гораздо лучше, если он будет больше полагаться на свое подлинное музыкальное понимание. Ошибочно полагать, что знание того факта, что Шуберт был вдохновлен каким-либо стихотворением, или что Шопен сочинял под впечатлением

от определенной легенды, может когда-либо восполнить недостаток реальных основ, ведущих к хорошей игре на фортепиано. Учащийся должен видеть прежде всего главные моменты музыкальных взаимоотношений в композиции. Он обязан понимать, что именно придает произведению единство, гармоничность, силу или изящество, и знать, как вывить эти элементы. У некоторых преподавателей наблюдается тенденция превозносить важность вспомогательных предметов и преуменьшать значение основных. Этот курс ошибочен и неизбежно приведет к заведомо плохим результатам.

## IX. ИСПОЛНЕНИЕ С ЦЕЛЬЮ ПРОСВЕЩЕНИЯ ПУБЛИКИ



У виртуоза должен быть какой-то гораздо более важный мотив, чем игра ради выгоды. У него есть миссия, и она заключается в просвещении публики. Совершенно необходимо, чтобы чистосердечный ученик продолжал эту воспитательную работу и дома. По этой причине ему полезно направлять свои усилия на произведения, которые, по его мнению, будут иметь музыкально-образовательное значение для его друзей. При этом он должен проявлять рассудительность и не слишком усердствовать. С виртуозом все обстоит несколько иначе. Он ожидает и даже требует от своей аудитории определенного уровня музыкального вкуса, определенной степени музыкального образования. В противном случае его труд будет напрасным. Если публика

желает наслаждаться величайшими достижениями искусства звуков, она должна слушать хорошую музыку, пока ее красоты не станут очевидными. Для виртуоза было бы бесполезно пытаться провести концертное турне в самом сердце Африки. От виртуоза ожидается, что он отдаст все силы, и он не должен подвергаться критике со стороны аудитории, которая не обладает достаточными умственными способностями, чтобы оценить его работу<sup>3</sup>. Виртуозы надеются, что студенты всего мира внесут свою лепту в воспитание широкой музыкальной аудитории. Не тратьте свое время на банальную и бездарную музыку. Жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее на блуждание в бесплодных Сахарах музыкального мусора.

## X. ЖИВАЯ ИСКРА



Во всякой стоящей фортепианной игре присутствует жизненная искра, которая, кажется, делает каждую интерпретацию шедевра — живым существом. Она возникает только в данный момент и не поддается объяснению. Например, два пианиста с одинаковыми техническими возможностями могут играть одно и то же произведение. Игра одного из них скучна, безжизненна и бездушна, а в игре другого есть нечто неопишимо прекрасное. Кажется, что его игра прямо-таки трепещет от жизни. Она вызывает интерес и вдохновляет слушателей. Что же

<sup>3</sup> Это и предшествующее предложение были купированы в переводе Н. А. Середы (по-видимому, из соображений «политкорректности»).

это за животворная искра, которая одухотворяет простые ноты?

В определенном смысле ее можно назвать интенсивной художественной увлеченностью исполнителя. Это та удивительная вещь, которая известна как вдохновение. Во время создания произведения композитор, несомненно, был вдохновлен; когда исполнитель испытывает ту же радость, что и автор в момент создания композиции, в его игре появляется нечто новое и необычное. Он ощущает мощный подъем и вдохновение, что совершенно удивительно. Публика понимает это мгновенно и иногда прощает технические огрехи, если исполнение воодушевляет. Антон Рубинштейн был технически великолепен, но все же он допускал оплошности. Тем не менее, на каждую возможную погрешность, которую он мог совершить, он давал взамен идеи и музыкальные образы, которые могли бы компенсировать миллион ошибок. Когда Рубинштейн бывал чересчур точен, его игра отчасти утрачивала свое чудесное очарование. Я помню, как однажды в одном концерте он играл «Исламея» Балакирева. Что-то отвлекло его внимание, и он, по-видимому, совсем забыл текст, но продолжал импровизировать в стиле произведения. Примерно через четыре минуты он вспомнил продолжение и правильно сыграл до конца. Это его весьма раздосадовало, и он сыграл следующий номер программы с предельной точностью, но, как ни странно, при этом утратилось чудесное очарование интерпретации произведения, в котором его подвела память. Рубинштейн действительно был несравненным, более того, возможно, именно потому, что он был преисполнен творческого порыва, его игра оказывалась далека от механического совершенства.

Конечно, следует сыграть ноты, — все ноты, в той манере и в то время, которые предписаны композитором,

но усилия учащегося ни в коем случае не должны ограничиваться нотами. Каждая отдельная нота в композиции является значимой, но есть нечто не менее важное, чем ноты, и это — душа. В конце концов, живая искра — это душа. Душа — это источник того наивысшего музыкального чувства, которое не может быть представлено в динамических обозначениях.

Душа интуитивно чувствует необходимость CRESCENDO и DIMINUENDOS. Продолжительность паузы после ноты зависит от их смысла, и душа исполнителя диктует ему, как долго должна длиться такая пауза. Если ученик будет следовать механическим правилам и полностью зависеть от них, его игра станет бездушной.

Превосходное исполнение требует глубоких размышлений за пределами клавиатуры. Учащийся не должен считать, что после того, как ноты сыграны, его задача выполнена. На самом деле, все только начинается. Он должен сделать произведение частью себя. Каждая нота призвана пробудить в нем некое музыкальное сознание своей подлинной художественной миссии. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антипов В. И. Введение // Рахманинов С. В. Полное академическое собрание сочинений. Серия V. Т. 18. Москва: Рус. муз. изд-во, 2005.
2. Антипов В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова: указ. произведений: сб. ст. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 135 с.
3. Антипов В. И. Указатель SR (SR Index). URL: <https://rmi.ru/rcw/sr-index/sr-index-list/> (дата обращения: 13.05.2023).
4. Бородин Б. Б. Пианола и ее роль в музыкальной культуре прошлого и настоящего // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 47. С. 83–91.
5. Бородин Б. Б. С. С. Прокофьев и С. В. Рахманинов как современники // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 29.
6. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. Москва: Совет. композитор, 1976. 647 с.
7. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873–1899. Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2020. 278 с.
8. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 2: 1900–1917. Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2022. 580 с.
9. Вершинин А. А. «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова: авторская интерпретация как стилевой ориентир для исполнителей // Вестник музыкальной науки. 2018. № 4 (22).
10. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 1. Москва: Музыка, 1974. 480 с.
11. Десять рахманиновских признаков — история одной подделки. URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=5823.0> (дата обращения: 13.05.2023). Заглавие статьи на сайте: «10 рахманиновских признаков — история одной подделки».
12. Лосский В. Н. Боговидение. Москва: АСТ, 2006. 759 с.
13. Нагибин Ю. М. Белая сирень. Москва: АСТ, 2005. 524 с.
14. Наумов А. А. В мире музыкальных рукописей Рахманинова. Новые поступления, поиски, находки // Новое о Рахманинове. Москва: Дека-ВС, 2006.
15. Ноллан В. В. Новая личность в рахманиноведении // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. IV Междунар. конф., 25 янв. 2008 г. / Тамбов. гос. муз.-пед. и-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2008. Ч. 1.
16. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные О. фон Риземаном / пер. с англ. В. Н. Чемберджи. Москва: Радуга, 1992. 256 с.
17. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1 / сост. З. А. Апетян. Москва: Совет. композитор, 1978. 648 с.
18. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2 / сост. З. А. Апетян. Москва: Совет. композитор, 1980. 584 с.
19. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3 / сост. З. А. Апетян. Москва: Совет. композитор, 1980. 574 с.
20. Словарь иностранных слов. 18-е изд., стер. Москва: Рус. яз., 1989. 622 с.
21. Федякин С. Р. С. В. Рахманинов. Москва: Молодая гвардия, 2014. 478 с.
22. Hall D. A Window in Time — a response // Pianola Journal. 1999. № 12.
23. Rachmaninoff's Recollections: Told to Oskar Von Riesemann / Translated from the German manuscript by Dolly Rutherford. London: George Allen & Unwin, 1934. 272 p.
24. Salter L. The Rachmaninov Legacy // Pianola Journal. 1987. № 1.
25. Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing. Especially secured for The Etude from an interview with S. V. Rachmaninoff // The Etude. 1910. Vol. 28, № 3 (March).



КЛАВИРТИН  
PIANOS

## ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

[www.klavirtin.ru](http://www.klavirtin.ru)

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Gottrian Steinweg,  
W.Hoffmann, Ritter, Brodmann, Ritmuller, Николай Рубинштейн, Михаил Глинка

# IPCHAIN

ipchain.ru



## Сетевая инфраструктура доверия для сферы интеллектуальной собственности

Инфраструктурное решение для учета, управления  
и защиты прав на результаты интеллектуальной деятельности

