

Мария ГАМБАРЯН:

«Живу в гармонии с собой,
роялем и людьми»



Рiаnофoрyм



Всё о мире фортепиано.

www.pianoforum.ru

ежеквартальный журнал.

2024 год

№ 3 (63), 2025
Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Рiанофорум



Стрелов А. Е.. Мальчик за фортепиано. 1964 г.

ИЗДАТЕЛЬ



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ
«ПЁТР 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 вёрстка
Александр АРЬКОВ

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.

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРСОНА

4

Мария Гамбарян: «Живу в гармонии с собой, роялем и людьми»



24

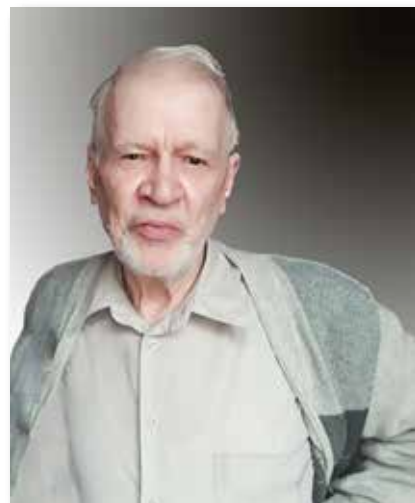
Филипп Лынов: «Момент неожиданности – один из главных моментов исполнительской жизни»



РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

16

Открытие: фортепианные сонаты Геннадия Банщикова



76

Памяти Евгения Левитана



НОВОЕ ИМЯ

50

Жуй Мин: «Конкурсы помогают музыкантам обрести зрелость»



ЗВУКОЗАПИСЬ

36

Премия «Чистый звук»



СОДЕРЖАНИЕ

68

Оперы Мусоргского:
фортепианное отражение



**СЛОВО
ИНТЕРПРЕТАТОРА**

42

Андрей Диев.
Исполнительский взгляд
на «Взгляды» Мессиана



IN MEMORIAM

60

Памяти Юрия Слесарева



КНИГИ

78

А. Б. Гольденвейзер.
Дневник военных лет



ИРОНИЧНЫЙ БЛОГ

81

Грани романтизма
Публикация Семена Скигина



JAZZ-ЭССЕ

88

Кит Джарретт: всегда
в свободном полете





**Мария ГАМБАРЯН:
«Живу в гармонии с собой,
роялем и людьми»**

1 октября нынешнего года исполнилось 100 лет замечательной пианистке и педагогу Марии Степановне Гамбарян. Один из уникальных случаев, когда выдающийся музыкант празднует вековой юбилей в окружении любящих коллег, друзей и учеников, находясь в прекрасной форме.

Мария Гамбарян — одна из последних учениц К. Н. Игумнова, стажировалась в аспирантуре Московской консерватории под руководством Г. Г. Нейгауза и Л. Н. Оборина. На протяжении многих десятилетий вела активную концертную деятельность в России и за рубежом. Заслуженная артистка России и Армении, являлась профессором Российской академии музыки имени Гнесиных, заведовала кафедрой специального фортепиано Московского государственного университета культуры и искусств. Почётный профессор Карлова Университета в Праге, Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, Московского государственного института культуры.

Характеризуя музыкантский облик М. С. Гамбарян, Я. И. Мильштейн указывал: «Мария Гамбарян — талантливая пианистка, обладающая превосходными исполнительскими данными, тонким художественным вкусом, благородным артистизмом и широкой музыкальной культурой». В одной из рецензий Д. А. Рабинович писал: «Как у всех выходцев из игумновской школы, особого внимания заслуживает звуковая техника Гамбарян. Туше у неё многокрасочное, богатое в тембровом отношении, тёплое и глубокое. Мощное и пылкое, скажем, в аккордах листовской сонаты [h-moll] и насыщенное в шопеновских кантиленах, звончатое в трелях Десятой сонаты Скрябина, ясное и прозрачное в музыке венских классиков».

Мы от всей души поздравляем Марию Степановну с юбилеем и публикуем фрагменты бесед разных лет с её учеником, ныне — заведующим кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке, профессором Рустамом Шайхутдиновым.

— **Мария Степановна, расскажите, пожалуйста, о Вашем детстве. Кем были Ваши родители?**

— Мои родители родом из Тифлиса. Отец окончил Рижскую гимназию, а затем продолжил образование в Мюнхене. Там же он работал у всемирно известного химика, лауреата Нобелевской премии, профессора Вилланда. Когда началась советизация Армении, он приехал в Ереван. Туда же приехала целая группа крупных учёных из самых разных стран. Всех их объединяли общие чувства — энтузиазм и патриотизм. Вскоре к папе приехала моя мама (также учёный, ботаник), а ещё через некоторое время родилась я. Детство было радостным, я была окружена всеобщей любовью и вниманием.

— **Какое место в Вашем воспитании занимала музыка?**

— Хотя мои родители были учёными, в доме царил культ музыки. Среди моих родственников были музыканты-профессионалы. Да и сама мама в своё время окончила музыкальное училище. У неё было настоящее чутьё музыканта. Особенно хорошо в её исполнении звучал Бах. Она с детства приучала меня к хорошей музыке, водила на концерты. Первые в моей жизни концерты до сих пор остались в памяти. Это были певички — Яунзем, Духовская, негритянка Арле Тиц. Потрясающим

было впечатление от первой увиденной мною оперы — «Севильского цирюльника» Россини. Правда, впечатление было больше зрительным, чем слуховым.

— **Как рано и насколько ярко проявились Ваши музыкальные способности?**

— Когда мне было три-четыре года, я услышала «Вокализ» Рахманинова и на следующий день целиком его пропела. Это вызвало радостное волнение среди родных. Но занятия музыкой сначала носили довольно поверхностный, фрагментарный характер. У меня была частная учительница. Но в то время меня часто отправляли в гости в Тбилиси, к бабушке и дедушке, и там я успевала забыть всё, чему меня учили.

— **Когда же обучение музыке стало более серьёзным?**

— Со второго класса я стала учиться в общеобразовательной школе. Тогда же поступила в музыкальную школу. Мне было девять лет. При поступлении играла «Нежный цветочек» Бургмюллера. Моё выступление имело успех, а мне самой так понравилось играть для других, что я стала проситься опять на сцену. С самого раннего детства во мне проснулось чувство артистизма — ощущение удивительного контакта, единого



В юности

дыхания со слушателями. Это чувство переполняло меня радостью и счастьем...

С того года моя мама стала заставлять меня заниматься систематически. Музыка стала чуть ли не самым главным делом в жизни моих родителей. Помню, как в первые месяцы учения каждый мой успех вызывал их радость и удивление. За два года я прошла весь курс детской музыкальной школы, и меня перевели в училище.

— Затем последовал переезд в Москву. С чем это было связано?

— Дело в том, что летом 1937 года мы с мамой поехали отдохнуть к тётушке под Москву. По соседству, на ближайшей даче жил профессор Московской консерватории Абрам Владимирович Шацкес. Он прослушал мою игру и заявил, что меня немедленно надо отдать в ЦМШ.

На вступительном экзамене я сыграла сонату Скарлатти, А-dur'ный концерт Моцарта. После моего выступления Екатерина Ивановна Мамоли, строгая секретарь, принявшая нас вначале не очень дружелюбно, заявила, что я могу выбрать себе любого педагога. В

то время в школе преподавали Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз. Но я знала Шацкеса. Он мне очень нравился, и я хотела учиться только у него.

Абрам Владимирович — ученик Метнера, замечательный музыкант, учил он меня очень хорошо. Первое произведение, пройденное вместе с Шацкесом, — концерт Моцарта d-moll. Также мы с ним прошли фантазию Мендельсона, скерцо b-moll и концерт e-moll Шопена, «Сказки» Метнера и многое другое. Шацкес был мною доволен, и я очень много выступала в концертах.

— Расскажите, пожалуйста, о том, что представляла собою Центральная музыкальная школа в то время.

— Школа была совсем недавно организована. У нас были прекрасные педагоги как по музыкальным, так и по общеобразовательным предметам. Классы были маленькие, в среднем по пятнадцать учеников. Уроки начинались в 14.30, утро предоставлялось для занятий по специальности. По общим предметам на дом не задавали. В общем, условия превосходные. К отрицательным сторонам я бы отнесла то, что все мы, ученики, были заражены «вундеркиндиизмом». Каждый из нас уже считал себя великим артистом, и незаметно в нас возникало чувство не совсем здорового соперничества.

— Кто учился вместе с Вами?

— Надя Рецкер, Татьяна Николаева, Тамара Гусева, Леонид Брумберг.

— 1938 год стал для Вашей семьи трагическим...

— Летом 1938 года, когда мы с мамой собирались к папе в Ереван и считали дни до нашей встречи, папу арестовали. Я была одна дома, когда пришла телеграмма от бабушки, в которой он просил нас задержаться в Москве и не приезжать в Ереван. Какой-то детской интуицией я почувствовала, что произошло...

Мой отец старался воспитать во мне чувство патриотизма. Я жила с верой во всё хорошее. События 1937–38 годов полностью меня сразили. Это был глубокий перелом в моей психике. Сейчас, перечитывая письма отца, я вижу, что от того воодушевления, которое было, когда он приехал из Мюнхена в Ереван, и которое первые годы нарастало и нарастало, не осталось и следа. В одном из писем такая фраза: «Меня посетило самое страшное чувство, это чувство — равнодушие». А через несколько месяцев после этого письма его арестовали... С этого времени начались наши мытарства. Маму выгнали с работы, а потом и из квартиры. Выручали родственники. На какое-то время меня взяла к себе семья Шацкесов. По вечерам, укладываясь спать, я слушала, как Шацкес занимается. Особенно запомнила



С Константином Николаевичем Игумновым

финал «Крейслерианы». Шумана и Метнера он играл замечательно.

Знаменательно для того времени сочувственное отношение к нам со стороны педагогов и директора ЦМШ Анны Владимировны Портновой. Маму пригласили внештатным педагогом школы для занятий с отстающими детьми. Мне выдавали единовременные пособия и стипендию — как отличнице (ею меня незаметно сделали). А через некоторое время Гольденвейзер выхлопотал для меня и мамы отдельную комнату в общежитии консерватории. Естественно, что жизненные трудности ослабили интенсивность моих занятий.

— Как отразилось на Вашей судьбе начало войны в 1941 году?

— Объявление войны не произвело на меня должного впечатления. Я не поняла значения этого события. Думала, что осенью всё закончится. С моим школьным другом мы строили патриотические планы, хотели ехать на фронт. Но вскоре его увезли в Узбекистан, а мы с мамой уехали в Ереван. Там меня

взяли в школу-десятилетку при консерватории, но так как обучение проходило на армянском языке, а я к тому времени язык подзабыла, мне предложили сдавать экзамены экстерном. В итоге я принадлежала сама себе. Была довольно восторженной девицей, зачитывалась романами Гончарова, Тургенева, Достоевского. Потом бралась за изучение истории искусств, философии. Любила прогулки. Излюбленным местом была река Гедар. Я часто сидела у бурного потока на камушке и мечтала, воображая себя героиней прочитанных романов. Моя учительница музыки была замечательным человеком, когда-то она училась в Германии у Зауэра. Но, в общем, я прозябала.

— Ваше «прозябание» прекратилось осенью 1942 года, когда в Ереван приехал К. Н. Игумнов?

— Да, осенью 1942 года дремотная жизнь закончилась. В Ереван приехал Игумнов. Он взял к себе несколько студентов (в основном тех, с кем занимался до этого в Москве). Взял в виде исключения и меня. Мне разрешили учиться на первом курсе консерватории и одновременно сдавать экзамены за последние классы школы. Занятия с Игумновым меня очень воодушевили: утром рано я бегала в Дом пионеров, так как дома инструмента не было, а вечером занималась в консерватории.

— Что из первого периода занятий с Игумновым Вам особенно запомнилось?

— Общение с Константином Николаевичем было для меня каждодневным открытием и восторгом. Душевная чистота, сердечность, непосредственность, интимность — все эти качества свойственны Игумнову и как человеку, и как пианисту, и как педагогу. Учиться у Игумнова мне было легко и радостно. Я его понимала с полуслова. Помню, на одном из первых уроков мне удалось сразу же выполнить пожелание учителя: услышать оркестровую полифоничность ткани и дифференцировать различные регистры (вторая часть Семнадцатой сонаты Бетховена). Константин Николаевич с оттенком удивления повторял: «Да, да. Вот так, именно так». Такое взаимопонимание и его похвалы чрезвычайно воодушевляли, и за год занятий с Игумновым я прошла много произведений: Итальянский концерт Баха, сонаты Бетховена, Шумана (g-moll), этюды и скерцо h-moll Шопена, этюды Листа, шесть прелюдий Скрябина, пьесы Чайковского, Хачатуряна. Но конец этому счастью пришёл довольно скоро: окончился учебный год, и Игумнов уехал назад в Москву. По его совету я временно оставила исполнительский факультет и стала заниматься на композиторском. Я училась у ленинградского профессора Т.Г. Тер-Мартirosяна, увлеклась сочинительством. Думаю, это было весьма полезно. Но по Игумнову я очень тосковала.

— **И Вы решились отправиться в Москву?**

— Помог случай. Зимой 1943 года меня с большой группой артистов направили на Декаду армянского искусства в Москву. Я выучила «Шесть танцев» Комитаса, Токкату Хачатуряна, играла в Зале имени Чайковского. Приехав в Москву, я решила ни за что не возвращаться обратно. Несмотря на отсутствие каких-либо условий, вопреки желанию мамы и начальника группы, я так и сделала. Игумнов взял меня в свой класс, и дирекция консерватории этому не препятствовала, хотя у меня не было с собой никаких документов. Годы учения в Московской консерватории не были столь интенсивными, как в Ереване. К сожалению, жизнь не благоприятствовала занятиям.

— **С чем это было связано?**

— Дело в том, что в 1944 году в Армении открылась Академия наук, но учёных на месте не было. Кого же выбирать в академики? Стали искать по лагерям. Мой отец оказался жив, и ему направили вызов. Он приехал в Ереван тяжело больным. Мне хотелось быть рядом с ним, но и занятия у Игумнова пропускать было нельзя. Так и летала между Москвой и Ереваном все четыре года. В марте 1948 года отец умер, а через две недели скончался Игумнов. Чтобы выйти из тяжелейшего душевного состояния, нужно было начать активную деятельность. Я поставила себе цель — немедленное (на четвёртом курсе) окончание консерватории. Консерваторию я окончила под руководством профессора Мильштейна, который, как известно, был ассистентом Константина Николаевича.



— **В аспирантуру Вы поступили к Г. Г. Нейгаузу, а затем перешли в класс Л. Н. Оборина. Расскажите об этом подробнее, пожалуйста.**

— Игумнов и Нейгауз — замечательные музыканты-художники романтического направления. Но стили уроков у них при этом диаметрально противоположны. Урок Игумнова — это интимное, с глазу на глаз, общение учителя и ученика (в классе никого, он не любил, когда на уроке присутствовал кто-нибудь ещё). Урок Нейгауза — это артистическое выступление (в классе всегда много людей), вдохновение, образные сравнения, цитаты из высказываний великих музыкантов, художников, философов. Реже — показ за вторым роялем. Уроки Нейгауза мне очень нравились. Я быстро выучила Четвёртую балладу Шопена, Четвёртую сонату Прокофьева — всё шло хорошо.

К сольному концерту я решила повторить h-moll'ную сонату Шопена, которую я ранее прошла с Игумновым и получила за неё на кафедре 5+. Интерпретация этой сонаты Нейгаузом отличалась от игумновской. Это естественно. Особенно различие ощущалось в трактовке



Стоят: А. Моздыков, Т. Чистякова, П. Шатский, С. Серебрянников, Р. Шайхутдинов. Сидят: И. Агажанова, М. Гамбарян

побочной партии первой части. Нейгауз играл её крупным звуком, почти как гимн. Интересно, что по прошествии многих лет интерпретация Нейгауза оказалась мне ближе игумновской, но тогда — нет! Я никак не могла подчиниться! Игра Игумнова была ещё так жива! А Нейгауз настаивал на своём. С этого момента между нами встала тень Игумнова. Меня потянуло в лоно своей старой кафедры. Я пошла домой к Нейгаузу поговорить об этом. Генрих Густавович предложил подумать, посоветоваться с мамой. В конце моего визита он сел за рояль. Играл интермеццо Брамса. Восхитительно! Я слушала и думала: «Надо быть совершенной идиоткой, чтобы уйти от такого музыканта». В тот день мы расстались с Нейгаузом очень тепло и решили ничего не менять. На следующий день мы вместе пошли к нашему декану В. А. Архангельскому улаживать дела. Мы с Нейгаузом были у него не впервые. И каждый раз колебались: «Пожалуй, нам лучше расстаться или ... пожалуй, мы ещё попробуем позаниматься». Декан возмущался: «Что вы как дети, то так, то сяк. Мне же бумаги надо заполнять, отчёт писать. Решайтесь же, наконец». В общем, я всё-таки вернулась на игумновскую кафедру.



1 октября 2025. С ректором РАМ имени Гнесиных А. Рыжинским и ведущим вечера Р. Шайхутдиновым

«Возвращение блудной дочери», — так говорили консерваторцы. И действительно, у Оборина мне было как-то спокойно и уютно, как дома.

— Дальнейшая Ваша творческая судьба была связана с Ленинградом?

— До окончания аспирантуры мне оставалось месяцев пять-шесть, когда я прочла в газете, что Ленинградская филармония объявляет конкурс на вакантное место солиста. Я решила попробовать свои силы, тем более, что моя мама в то время жила в Ленинграде. Приехав в этот город, я была пленена его архитектурой, набережными, мостами. Играла на большом подъёме и была принята первым номером.

— Что Вы ощущали как музыкант, начиная самостоятельную творческую деятельность?

— О, я столкнулась со многими проблемами. Занимаясь в консерватории у Игумнова, я воспринимала музыку интуитивно — быстро и легко. Игумнову было достаточно прикоснуться к клавиатуре, как я сразу чувствовала, что от меня требуется. В процессе

обучения — это было прекрасно — учитель был доволен. Но по окончании учёбы, когда я была вынуждена разучивать новый репертуар и ещё хуже того — объяснять студентам (по приглашению Брюшкова я стала преподавать в Ленинградской консерватории), вот тут-то выяснилось, что я очень многого не знаю. К счастью, в Ленинграде меня окружали замечательные, мыслящие музыканты — Тюлин, Разумовская, Голубовская, Браудо, Кушнарёв, Шмидт-Шкловская и др. Каждый из них был интересной, своеобразной личностью. И от каждого я смогла что-то для себя почерпнуть. Наиболее значительное влияние на меня оказал Владимир Владимирович Нильсен, который был моим консультантом. Он научил меня не просто чувствовать, но и понимать музыку. Нильсен был музыкантом, сочетающим в себе эмоциональное начало с рациональным. Он умел не только хорошо, детально всё объяснить, но и вдохнуть жизнь в музыку.

Будучи солисткой филармонии, я много выступала. Однако меня угнетала необходимость «выработки норм». Уязвляло и то, что я подвергалась бесконечным проверкам некомпетентных комиссий. Даже после успешных аншлаговых сольных концертов проверки не прекращались. Можно понять, обидно. Мне не хватало мудрости в отношении к этому...

И всё-таки этот период не был прозябанием. Я много выступала, через день была на сцене и чувствовала себя там уверенно. Выступала не только с сольными концертами, но также (после проверки комиссией!) с симфоническим оркестром Мравинского. Тем не менее, я не была счастлива и хотела что-то изменить. По существу, артистическая жизнь превращалась в неинтересные повседневные выступления с бесконечными повторами программ. Я вскоре поняла, что это приведёт к ремесленничеству. И поэтому, когда меня пригласили преподавать, я с удовольствием согласилась. В филармонии я продолжала выступать, но уже по желанию, а в консерватории была на основной работе. Годы, проведённые в Ленинграде, мне многое дали, но, за некоторыми исключениями, я чувствовала себя там чужой. Поэтому когда мне совершенно неожиданно (случайно встретила Иохелеса) предложили работать в Москве, я, не задумываясь, переехала. Стала преподавать в Институте имени Гнесиных и концерттировать.

— **Анализируя многолетнюю исполнительскую деятельность, как бы Вы определили свои репертуарные приоритеты?**

— Мне кажется, что выше венских классиков и Шопена нет ничего. Но ближе всего мне те композиторы, которыми я в данный момент занимаюсь. В консерватории у Игумнова я играла Бетховена, Шопена, Шумана и Листа, не играла, как и мой учитель, Брамса;





мало — Баха и Моцарта. Игумнов считал, что мне Шуман ближе Шопена.

Когда я начала самостоятельную жизнь в Ленинграде, мне пришлось расширять репертуар. Среди новых пьес — сонаты Скарлатти и ряд миниатюр французских клавесинистов. В Ленинграде началось моё увлечение современными композиторами. Сначала я сыграла этюды Гражины Бацевич, которые вызвали бурю эмоций. Зал не только хлопал, но и топал ногами. Мне это нравилось. Потом в Москве я играла сонату Губайдулиной: первая и вторая части — с игрой по струнам, «удары судьбы» — игра по клавишам без тембра, третья часть — острый, напряжённый джазовый ритм. Часть публики в восторге, в том числе и Иохелес, который побежал по классам и привёл на концерт педагогов. Но часть слушателей недоумевала и даже была возмущена. Они схватили хрупкую, тоненькую Губайдулину и стали требовать объяснений. Она была в затруднительном положении, так как её спрашивали, но не слушали ответа. На подмогу подоспели художники — Павел Кузнецов, Елена Бебутова

и другие. Первая группа умолкла и стала прислушиваться к мнению таких авторитетов.

Позже я стала серьёзно изучать малоизвестную современную музыку. В Библиотеке имени Ленина нашла «Прелюдию, ариозо и фугетту» Онегера и стала первой исполнительницей этого произведения в России. Также играла пьесы Мессиана (из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса»), Сати, Пуленка. Так родилась программа из произведений французской музыки.

Начиная с Ленинграда, я очень много играла Шопена. Из года в год — Шопен, Шопен, Шопен. Мне всегда было приятно его играть. И годы с Шопеном, видимо, не прошли даром, я стала глубже его понимать и чувствовать. Теперь могу сказать, что люблю его по-настоящему. Нет для меня большего счастья, чем играть Шопена в среднем темпе, прислушиваясь ко всем голосам, создавая из них гармонию целого. Интонация шопеновской мелодии проникает в глубину моей души, отзывается безмерной благодарностью за каждый изгиб мелодии, за каждую модуляцию.

Особое место в моём исполнительстве занимает творчество Баха. С детства он был одним из любимых моих композиторов. Но играла я его немного. В тот период в консерватории не считалось обязательным проходить Баха. Игумнов любил давать ученикам Итальянский концерт и Хроматическую фантазию и фугу, что я и выучила. Игумнов и Нейгауз были довольны моим исполнением, хвалили. Но в то время не существовало ясных стилистических представлений об исполнении барочной музыки. Кто-то играл сухо, академично, кто-то романтизировано. И вдруг появился Гульд. Это была революция, новая эра исполнения Баха. Сила экспрессии, импровизационность и свобода отнюдь не романтического толка поразили и убедили всех. Исполнение Гульдом произведений Баха повлияло на всех исполнителей, в том числе и на меня. Не случайно Д. А. Рабинович, прослушав мою баховскую программу, определил исполнение как «типично послегульдовское».

В последние годы большое место в моей концертной жизни заняла старинная музыка: Рамо, Куперен, Люлли, Дакен. Оказалось, что эта музыка мне очень близка. Я стала играть её на клавесине. Увлёклась также и старинной ансамблевой игрой.

А что произошло с Бетховеном — сама даже не понимаю! Вдруг я почувствовала огромную тягу к этому композитору. Два года подряд мои концерты были посвящены только Бетховену (Тридцать две вариации, сонаты №№ 7, 11, 14, 17, 25, 27, 30, 32, оба рондо G-dur). Мне кажется, что здесь я нахожу наибольший простор для самовыражения. Я играла и советских композиторов. Вспоминаю исполнение Первого концерта Прокофьева — с очень большой смелостью, достаточно

виртуозно и уверенно. Игумнов говорил, что я открылась для него совсем с другой стороны. Нейгауз тоже был мною доволен, когда я за две недели выучила и сыграла на концерте Четвёртую сонату Прокофьева. Из армянских композиторов по-настоящему люблю Комитаса и стараюсь исполнять его на всех своих концертах. Меня радует, что, несмотря на яркий национальный колорит этой музыки, она доходит до любого европейского слушателя. Настоящее искусство перерастает национальные границы¹.

Вообще же мне кажется, что профессионально подкованному исполнителю подвластны все стили. Пианист может и должен испробовать свои возможности во всех стилях. Зная стилистические особенности эпохи и творчества данного композитора, он полюбит исполняемое произведение. Ему будет казаться, что нет ничего лучше этой музыки. Индивидуальность всякого исполнителя не пострадает. Если у него есть своя интонация, свой голос, это проявится во всех стилях.

— Как Вам удавалось совмещать педагогику и исполнительство, причём и то и другое — во внушительных объёмах?

— Педагогика мешает систематическим занятиям и выступлениям, отбирает много сил и энергии. Вместе с тем, отказ от педагогики был бы большой ошибкой. Педагогика во многом дополняет исполнительство. Уча — учишься. Объясняя — понимаешь. Каждое прохождение произведения — новое открытие. Кроме того, я очень люблю своих учеников. И когда на многочисленных конференциях меня просят рассказать о моих выдающихся учителях, я про себя думаю, что с не меньшим удовольствием рассказала бы о моих студентах.

— Как Вы оцениваете свой творческий путь? Что мешало и что помогало Вам преодолевать трудности пути в искусстве?

— Мой путь в искусстве не прост, а порой и мучителен. Смолоду мне не удалось проскочить на дорожку, по которой я могла бы легко двигаться вперёд. Во времена моей молодости без лауреатства к концертной организации было и близко не подойти. А чтобы стать лауреатом, надо было пройти не только десять профессиональных кордонов, но и самый главный — политический. И если мне удавалось пройти профессиональное сито, то политический барьер был для меня железным. Ответ на вопрос: «Был ли кто-нибудь в семье репрессирован?» — «Да, отец», — прочно закрывал все дороги.

¹ Читателю, заинтересовавшемуся творчеством Комитаса (наст. имя — Сагомон Сагомоян), хотелось бы порекомендовать превосходную запись Шести танцев, осуществлённую Григорием Соколовым. См.: Grigory Sokolov. Live in Paris (4 Nov. 2002) / directed by Bruno Monsiegeon. — Ideale Audience / Arte France / INA.

Но есть ещё одна причина. Это — моя собственная натура, мой враг. Я очень предана музыке и без неё не мыслю своё существование. Но в решающие моменты, когда нужно собрать все внутренние силы и оказаться победительницей, со мною происходит что-то странное. Пожалуй, раз уж я рассказываю о себе, то не постесняюсь поделиться случаем из жизни, который, быть может, и предопределил всю творческую судьбу. В конце 50-х годов прошлого столетия я решила участвовать в отборе на конкурс имени Шопена в Варшаве. Я жила тогда в Ленинграде. Первое прослушивание проходило в Малом зале Московской консерватории. Я играла на большом подъёме и имела колоссальный успех. Вся московская профессура (Флиер, Оборин и другие) пришла меня поздравить. Давали советы, что и как играть на втором прослушивании. Но между первым и вторым прослушиваниями было целое лето. Меня пригласили на большую красивую дачу с роялем, где в тишине я могла бы отдыхать и заниматься. Но кто-то не учёл, что на этой даче, кроме домработницы, которая готовила обеды, был ещё и сероглазый блондин с книжечкой стихов Уитмена. Ещё был огромный дуб над оврагом, с мощных ветвей которого можно было смотреть вниз на верхушки деревьев. Прошёл месяц. Вдруг грубый толчок извне вывел меня из сомнамбулического состояния. Кто-то с соседней академической дачи, на которой жил замечательный пианист Борис Землянский, передал: «Уж, наверное, Гамбарян занимается с утра до ночи, ей ведь на днях играть». Боже, какой это был удар! В отчаянии я помчалась через Москву в Ленинград, а через два дня вернулась играть на отборе. Я была абсолютно подавлена, не могла простить себе упущенного времени. Говорят, что я играла хорошо, чисто, гладко, красиво. Но Оборин сказал: «Всё очень хорошо, однако я не услышал главного — воли к победе». В этом винить можно только себя, хотя сейчас я ни о чём не жалею.

— Вопрос, быть может, несколько провокационный: как Вы считаете, в чём секрет Вашего творческого долголетия? Как Вам удаётся уже многие десятилетия сохранять такую завидную физическую, пианистическую форму?

— Ну, это как в известном армянском анекдоте: «Сами удивляемся, из одной бочки наливали!». Так и я, сама удивляюсь, радуюсь этому и стараюсь использовать максимально. Не раз мне приходилось досрочно менять заграничный паспорт, так как в нём не было свободных страничек, чтобы проставить очередную визу. А ведь я даже не имею менеджера. Это все друзья — поклонники, ученики! Мои молодые коллеги считают, что моя долголетняя форма объясняется тем, что мне удалось сохранить свежесть чувств. Могу восхищаться хорошей

музыкой, книгой, фильмом. Конечно же, радуюсь общению, особенно с молодёжью. Но почему по-прежнему (тьфу-тьфу!) мне легко и удобно играть на рояле (имею в виду чисто физиологический аспект)? Отвечу словами Марии Юдиной. Как-то я навещала Марию Вениаминовну в больнице, у неё был перелом руки. Врачи рекомендовали ей делать массаж и упражнения. Она усмехнулась и сказала: «Они не понимают, что вся наша техника здесь». И показала на голову.

— Это, конечно же, так. Но нет ли здесь и сопутствующих причин, связанных с особенностями Вашего образования, Вашего музыкантского становления?

— Да, это можно объяснить и профессиональными причинами. Несмотря на замечательных учителей, моё образование было очень и очень неполным. Систематическое начальное музыкальное обучение отсутствовало. Перерыв, связанный с войной. С 1944 года — Московская консерватория, где директор Виссарион Яковлевич Шебалин и декан Василий Васильевич Нечаев разрешали мне буквально всё, закрывая глаза на мои частые отъезды. По-видимому, Игумнов объяснил ситуацию. Я чрезвычайно им благодарна. Все предметы сдавала вовремя и хорошо, кроме марксизма на дипломе. Но это отдельная история. Таким образом, по сути, самым продуктивным был год занятий с Игумновым в Ереване. Как я уже говорила, одним из первых стал восполнять пробелы в моём образовании В. В. Нильсен — искренне преданный музыке, живой и несколько по-детски озорной человек. Своими очаровательными «руками-тряпочками» (так говорили злые языки в консерватории) учил логике, стилю, гармоническому слышанию. Он был официальным консультантом молодых музыкантов в Ленинградской филармонии.

Позже в консерватории я стала ассистенткой Веры Харитоновны Разумовской. Много дала её уникальная манера заниматься с учениками и способ самостоятельных занятий. Длительный период медленных темпов, благодаря которому каждый штрих услышан, каждая интонация выпукла и т.д. Такая манера создавала прочность и верность исполнения. Она была удивительно скромным и не карьерным, а при этом — талантливейшим человеком. Затем короткая встреча с органистом Браудо. Запомнилась его интересная манера звукоизвлечения, которой я долгое время пользовалась. Также было важным общение с Тюлиным — замечательным музыкантом, композитором, теоретиком (известна его книжка о программности в произведениях Шопена). Он очень любил заниматься с пианистами. Обожал образное мышление, прекрасно укладывавшееся в текст и логику формообразования.

— А как влияли на Вас новые коллеги? Я имею в виду коллег по Гнесинскому институту, то есть московский период.

— Моё пребывание в Гнесинке отчасти напоминало снежный ком. Будучи окружённой целым рядом прекрасных музыкантов, я обростала всё новыми и новыми впечатлениями. Одним из важных моментов стали стилевые черты и артикуляция в баховских произведениях. Это связано с Александром Александровичем Александровым — большим знатоком в этой области. Удивительно, но послушав свои старые записи, я выяснила, что играю Баха «по-александровски». А ведь я, признаюсь, не знала всех научных тонкостей артикулирования, агогики и т.д. Просто я слышала это у Нильсена и Голубовской и интуитивно схватывала. Вместе с тем, какое было удовольствие осознать то, что ранее делалось интуитивно, найти в этом закономерности, то, что называем чертами и признаками стиля! Безусловно, каждое познание, осознание в результате даёт толчок новым мыслям. Например, вторая нота у Баха (имею в виду распространённый в баховской фактуре способ интонирования «от второй»). Оказывается, она важна и у Моцарта, и у Бетховена, и у Шопена. Только здесь это связано с иной стилистической особенностью, иной «ситуацией». Вспомним хотя бы первый этюд Шопена, мелодическое интонирование пассажей — наверх второй палец, вниз — четвёртый².

Особо хочу сказать об Эдике Бабасяне [Эдуард Размикович окончил ГМПИ им. Гнесиных, долгое время работал редактором издательства «Музыка» — Р. Ш.]. Это совершенно уникальная фигура. Он мне был и учеником, и педагогом, и другом. Личность Эдика очень сложна и противоречива, судьба его во многом трагична. В общении с людьми он был скромен до крайности, а в глубине души очень крепок и глубоко уверен в своих мыслях, особенно в музыке. Он, его советы были мне необходимы. Вероятно, и я была ему необходима. Но Эдик — это отдельная тема, мне бы не хотелось говорить об этом вскользь.

В дальнейшем сильное влияние на меня оказала ещё одна моя ученица — Галя Минскер, последовательница Анны Абрамовны Шмидт-Шкловской³. Дело в том, что у меня смолodu часто болела рука. Но, хотя я была знакома со Шмидт-Шкловской, я не воспользовалась её знаниями по легкомыслию (в молодости мы часто недооцениваем тех, кто рядом с нами). Переехав в Москву, я опомнилась. Рука заболела вновь. Врачи дали невыполнимый для меня совет — не играть полгода. Выхода не было. Я засела за книгу Шмидт-Шкловской и ...

² Подробнее об этом: Ф. Шопен. Этюды. Исполняет и комментирует Мария Гамбарян. — М.: Creativity-XXI, 2003.

³ См.: Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков / предисл. Г. Е. Минскер. — М.: Классика-XXI, 2002.

нашла причину болезни своей руки. После этого мне захотелось узнать больше об этой системе. Увы, Шмидт-Шкловской уже нет. Нет и моей ленинградской ученицы Минскер. Но благодаря ей я в своё время многое «наладила» в пианизме, в том, что касается приёмов игры на рояле, принципов звукоизвлечения. Работая по системе Шмидт-Шкловской, я постоянно с восторгом вспоминаю известные слова Нейгауза о взаимосвязи и взаимообусловленности «что» и «как». Как часто именно «как» подсказывает мне «что»! И тембр звучания, и полифонию, и главное — образ, стиль, дух произведения.

— Вы рассказали о множестве влияний, оказанных на Вас, о музыкантах, общение с которыми было для Вас интересным и поучительным. Вместе с тем, на Ваш взгляд, линию кого из вышеперечисленных личностей Вы продолжаете в своём творчестве?

— Влияний много. Где своё, где чужое, сейчас нелегко разобраться. Ведь все влияния, все направления, школы в моём конкретном случае объединились во что-то цельное, неразделимое. И всё же дороже всех мне Игумнов, для меня он как-то возвышается над остальными. Я его очень сильно люблю. Люблю за его духовную сущность, за его предельную правдивость, искренность и непосредственность. Ясно помню его уроки, вижу его взгляд, проникающий в суть музыки, чувствую его дыхание. Музыка течёт, развивается, он сам постоянно в движении, меняется, как и его музыка... Если какой-нибудь педантичный ученик осмеливался напомнить Игумнову по поводу того или иного замечания («в прошлый раз было сказано иначе»), он очень сердился и никогда не вспоминал, что было раньше: «Я не обязан каждый день чувствовать одинаково!». Все эти качества слышны в его музыке.

Я думаю, что в своё время мне посчастливилось стать ученицей Константина Николаевича, подкупив его именно искренностью и непосредственностью исполнения.

— Дорогая Мария Степановна, довольны ли Вы своими достижениями, своей жизнью?

— Довольна ли я... Последним отрезком жизни я по-настоящему довольна. Правда, этот отрезок сильно растянулся. Для некоторых — это вся жизнь.

Я благодарна судьбе, которая подарила мне столько хороших лет. Они как бы компенсировали все предыдущие страдания и невзгоды, вызванные абсурдностью нашего строя. Помню зиму 1937–38 годов в Москве. Засыпаю и слышу тихий разговор родителей и друга моего отца Сергея Отарова: «Степан, переезжай скорее в Москву, тебе предоставляется место Наметкина (химика, члена-корреспондента Академии наук). А также квартира». Слышу маму: «Пепа (так звали близкие моего отца),

переезжай, переезжай, пожалуйста». И вот я слышу ответ: «Нет-нет, мои дорогие, моё место в Армении». Эти слова отозвались в моём сердце болью — интуитивно я понимала, чем это кончится. И, вместе с тем, какой-то свет поднимал меня ввысь, я чуть не вскочила: «Да, только так должен был ответить мой папа!». Я была горда и в то же время хотела плакать. Потом папу арестовали...

Итак, что же хорошего в моём последнем отрезке? Живу в гармонии сама с собой, с роялем и людьми. С удовольствием живу и с удовольствием играю.

Конечно же, сделать можно было гораздо больше. Но, в целом, я довольна. Довольна тем, что имею возможность заниматься своим любимым делом — музыкой. Всё-таки во мне есть определённый стержень преодоления обстоятельств во имя музыки. Для меня и сейчас, как многие десятилетия назад, музыка определяет всё. К счастью, условия жизни позволяют мне укрыться в своих четырёх стенах и перенестись в собственный мир. ■



С профессором Рустамом Шайхутдиновым



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Премия Президента РФ для преподавателей в области музыкального искусства 2025

ОБЪЯВЛЕНЫ ИМЕНА ЛАУРЕАТОВ ПРЕМИИ ЛУЧШИМ ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА 2025 ГОДА

Премии для преподавателей-музыкантов были учреждены Указом Президента РФ в 2022 году. Четвертый год на конкурсной основе Минкультуры России вручаются 100 премий по 500.000 рублей лучшим преподавателям детских школ искусств, 25 премий по 1 млн. рублей лучшим педагогам училищ и 25 премий по 1 млн. рублей лучшим преподавателям вузов. В нынешнем году в конкурсную комиссию Министерства культуры поступило 676 заявок, к конкурсу были допущены 535 педагогов.

Среди победителей в номинации «ВУЗ» — пианисты **Наталья Волкова** и **Ольга Гринес** (Нижегородская консерватория), **Дмитрий Ершов** (Петрозаводская консерватория), **Наталья Мошкарлова** (Пермский Институт искусств). В номинации «Музыкальные училища, колледжи» фортепианный цех представляют **Юлия Булгакова** (Новороссийский музыкальный колледж), **Эльвира Кузнецова** (Братское музыкальное училище), **Елена Пляшкевич** (МССМШ имени Гнесиных), **Валентин Попов** (Уральская СМШ/колледж), **Владимир Слободян** и **Ирина Фролакова** (Калининградский музыкальный колледж).



Наталья Волкова



Ольга Гринес



Дмитрий Ершов



Наталья Мошкарлова



Юлия Булгакова



Эльвира Кузнецова



Елена Пляшкевич



Валентин Попов



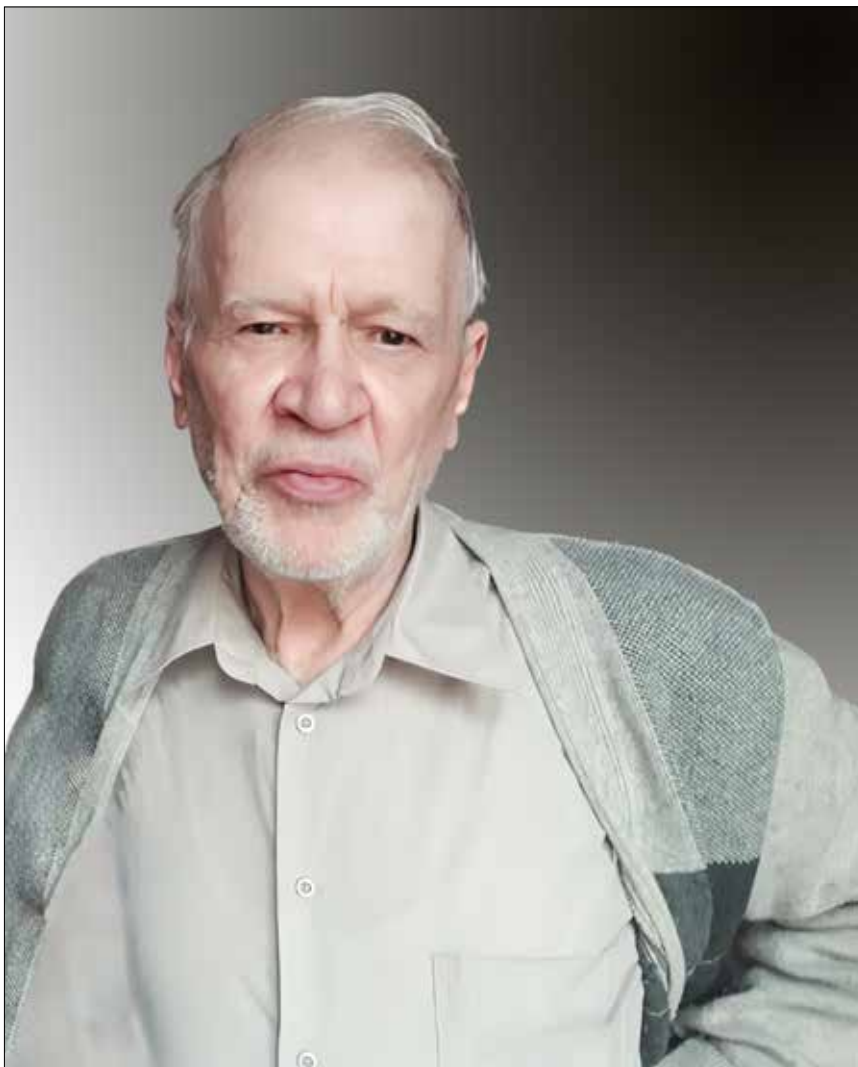
Владимир Слободян

ПРИНОШЕНИЕ МИНУВШЕГО ВЕКА

(открытие года)

История, творимая, как говорится, на глазах, вольно формирует общественные суждения и приоритеты в стороне от официального «протокола времени». Эта текучая история нередко оказывается не слишком милостивой в назначении символических фигур той или иной эпохи. Немилостивой ко всем, кто не обозначен в масштабе символа, но является безусловным создателем художественных ценностей. Все помнят прижизненную славу сдерживаемых официозной критикой Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Софии Губайдулиной. Тогда считалось, что это три главные фигуры, наследующие инерцию 60-х, своего рода символы — гонимые, а потом возведённые на пьедестал главных репрезентантов эпохи. Они как будто определяли некий «мейнстрим» грядущего. Но рядом было многое другое, обозначавшее иной вектор творческого движения. И это иное не уступало в силе художественного воздействия творениям, открыто воспринявшим авангардный посыл, столь тревожно вошедший в музыкально-творческий контекст позднесоветской эпохи.

Несколько в стороне глыбилась фигура Родиона Щедрина, сменившего место обитания. Но рядом (параллельно) развернула деятельность другая троица, вышедшая из 60-х: Николай Сидельников, Карен Хачатурян, Андрей Эшпай. Их путь как будто предначертан такими гигантами, как Прокофьев,



Шостакович, Стравинский, но стиль создаваемого ими, кроме остро индивидуальных оттенков, содержал след контакта уже с иным временем, также несущем инерцию 60-х, но со знаком главенства свободной

сонорики и опоры на новые средства звуковой гравитации, в том числе и на преобразованную тональность. Однако только сегодня мы сближаем их «репрезентативную значимость» с прославленной «авангардной»

троицей. Всё дело в трактовке главной дихотомии исторического процесса: традиция — новации. Сам этот принцип нацелен прежде всего на прорывные моменты, поражающие неожиданностью, и более уравновешенно выраженная диалектика ждёт своего времени осознания.

Фантазия побуждает искать аналогичные тройки «шестидесятников» в разных регионах необъятной страны. Украина последних десятилетий советского периода истории была представлена именами трёх «С»: Валентин Сильвестров, Мирослав Скорик, Евгений Станкович. Эти имена высвечивались ярче других, несмотря на то, что рядом всё время обозначались весомые фигуры Ивана Карабица, Леонида Грабовского, Геннадия Ляшенко. А в Закавказье Гия Канчели и Авет Тертерян как будто ждали «третьего». И кажется, что сегодня он готов обозначиться: по уровню дерзновенного сомкновения с авангардными универсалиями и суггестивной энергии интонационного поля к ним примыкает Фарадж Караев.

Но сейчас нас интересует Санкт-Петербург, точнее, — Ленинград поры последних десятилетий советской истории, когда в негласном табеле о рангах, который, как водится, принципиально отличался от табеля официального, высвечивались в значении первых репрезентантов музыкально-творческого Ленинграда имена Бориса Тищенко и Сергея Слонимского. Читатель вправе воскликнуть о многосложности ленинградского, потом — петербургского композиторского объединения, где накоплен блестящий творческий опыт разной (в том числе и новейшей) направленности, опыт, представленный целым рядом выдающихся фигур. Но сейчас мы говорим лишь о тех, кто в ходе самого исторического процесса оказался впереди всех на авансцене внимания.

Следуя нашей логике тройственного представительства, нужно было бы найти третьего, но даже такие прорывно значимые имена, как Галина Уствольская и Александр Кнайфель не объединялись с названными выше двумя именами в силу различного уровня суггестивных свойств интонационной образности.

Ожидание условного «третьего», быть может, длится и сейчас. Но появилось основание воскликнуть о рождении новой масштабной оценки имени известного, но как бы находившегося в тени в силу полной ненастойчивости на фронте самопродвижения. Имя это — **Геннадий Иванович Баншиков**. Случилось так, что в Ленинграде–Санкт-Петербурге творческий процесс подпал под чрезвычайно внимательное и животворное наблюдение важнейшей для творческой жизни инстанции — музыкального издательства. Во главе издательского дома «Композитор — Санкт-Петербург» оказался человек, нервно, пристрастно и профессионально следящий за возникновением новых ценностей (не только в родном Санкт-Петербурге). С именем Светланы Таировой — многолетнего директора издательства — связан широкоформатный процесс вовлечения новосоздаваемого в сферу общественного внимания и признания. Уникальное дарование Геннадия Баншикова было замечено ею сразу, процесс издания его сочинений различных жанров начался в последней четверти минувшего столетия и продолжается до сих пор. Вклад Геннадия Баншикова в собрание фортепианных ценностей был замечен Таировой ещё в прошлом столетии, и **пять его фортепианных сонат** издавались «в розницу» последовательно. Петербургские пианисты (и прежде всего — Виталий Берзон, которому посвящена Первая соната) стали первыми (и достойными!) исполнителями сонат



Баншикова. Но действенным акцентом, во многом определившим историческую значимость композитора, оказалось издание в 2016 году всех пяти его сонат в одном томе. Это стало предпосылкой важного артистического деяния: фундаментальной записи на фирме «Мелодия» усилиями уже московского выдающегося пианиста — Юрия Фаворина. Успех названного артистического и, что не менее значимо, продюсерского усилия превзошёл ожидания. Запись сонатной пенталогии Баншикова предстала как открытие не только в мире фортепианных академических ценностей, но и в назначении «табеля о рангах», выдвинув создателя уникального цикла сонат на авансцену высшего представительства уже от имени мировой современной культуры.

Журнал «PianoФорум» помещает статью М. Сегельмана, где даётся глубокая и высокая оценка записи Юрия Фаворина. Пафос оценочного суждения сводится прежде всего к оценке самой музыки: *«Перед нами запись, которая впервые открывает нам по-настоящему интересный и своеобразный мир мастера первой величины»*¹. И не случайно в 2025 г. на апрельском совете Союза композиторов России Карина Абрамян — первый заместитель гендиректора фирмы «Мелодия» — с гордостью сообщает об этой работе коллектива

¹ См. «PianoФорум» № 1 (61), 2025. С. 13.

как об открытии и одновременно — важном этапе в биографии Геннадия Банщикова, получившего чудесное приношение от фирмы за считанные дни до ухода из жизни 7 марта 2025.

Цель настоящей публикации ясна: привлечь внимание концертирующих пианистов к пенталогии фортепианных сонат Геннадия Банщикова, создававшихся в период от 1968 по 1998. Они становились известными по мере возникновения, но подлинное осознание их ценностного масштаба случилось только сейчас, на фоне издания 2016 года «Композитор — Санкт-Петербург» и записи 2025 г. всего сонатного комплекса на фирме «Мелодия». Совмещение этих двух деяний и стало причиной эффекта подлинного открытия.

В сравнениях мы ищем знаки отличительных особенностей. Обращение к жанру фортепианной сонаты — обращение к великой традиции, находящейся в сопряжении с традицией симфонизма. Но не ищите в сонатах Банщикова лирики исповедальной и экстатической, пафоса борьбы и столкновения знаков-символов личного и внеличного, творящих трагедию и симфоническую канву в привычном понимании. Никакой патетики при колоссальной динамической энергетике интонационного поля. Что же в основе этих форм, несущих семантику столь неожиданную в господствующем семантическом контексте жанра и столь соответствующую духу времени, его тектоническим силам?

Нельзя сказать, что жанр фортепианной сонаты увядает в XX веке. Он уходит из авангардных практик. Шёнберг и Берг ещё обращаются к сонате, но послевоенный авангард в стороне от этой традиции. Пьер Булез — исключение. Однако творчество таких гигантов первой половины века, как Прокофьев, Шостакович, Барток, Барбер,

Хиндемит сохраняет великую «жанровую инерцию», завещая её грядущему времени. Борис Тищенко предложил самое яркое и последовательное воплощение жанра, насыщенного семантикой симфонического наполнения. Тищенко в русле великой симфонической традиции, переданной ему учителем — Дмитрием Шостаковичем.

Геннадий Банщиков ближе к Стравинскому в одном, но весьма существенном: в соотношении с понятием времени. Стравинский говорит, что единственным, неуловимым моментом в целостном охвате понятия времени оказывается ощущение настоящего времени, точнее, — создание некоей звуковой модели настоящего времени. Прошлое мы представляем и даже можем воспроизвести его образ. Будущее также гипотетически и фантазийно представимо. А вот настоящее — это прерогатива музыки. Логический порядок звукоорганизованной формы — способ замыкания воспринимающего сознания в ощущении настоящего времени. Но для Банщикова организованная в систему музыкальная форма — не абстрактный компонент условной модели настоящего времени. Парадоксальность эффекта стиля фортепианных сонат Банщикова — в сочетании строжайшего конструктивизма (нередко с открытой демонстрацией намерения) и свободной, словно лишённой сдерживаемых уз стихийности динамических натисков. Он воссоздаёт образы времени как образы движения. Подобно Стравинскому, создавшему симфоническую трилогию в трёх движениях, он создаёт сонатные циклы (только первая из пяти сонат одначастная) «в движениях», характер которых порою обретает космопространственный масштаб. Эти «движения» Банщикова вбирают в себя многое (и в первую очередь — диалогичность как знак человеческого

присутствия). Но главный их оттенок — эсхатологическое ощущение атомного века, несущего в неудержимости своих движений предвещание возможности апокалиптического итога.

Банщиков отказывается от мелоса и в привычном понимании, и в новейших трактовках. Он создаёт ритмофонические конструкты, слагающие комплементарно-сонорные полифонические структуры. В этом отказе от привычной «музыкальной фигуративности» он прямо сближается с авангардным мышлением, и появление его сонат в 70-е годы воспринималось как нечто враждебное доктрине, действующей на нашем пространстве. Музыка сонат кажется наднациональной, но очевидно, что мышление Геннадия Банщикова оформилось под воздействием русской творческой традиции. Никто из западных мастеров второй половины XX века не обнажает столь очевидно диалектику традиционного и инновационного, как Банщиков, достигающий эффекта парадокса в столкновении знаков совершенно различной музыкально-грамматической и музыкально-семантической направленности.

В кратком очерке для раздела «Репертуар» невозможно представить все сонаты пенталогии Банщикова. **Для наглядной иллюстрации основного принципа обратимся к одной из них — к Третьей, созданной в 1974 г.** Это соната-диптих. Две её части — это два «движения». Вне тональной опоры, но на основе строжайшего подчинения алгоритму соотношений тематических элементов, сама природа которых скоординирована с принципом минимализма. Приведём для наглядности первую страницу Третьей сонаты, где происходит накопление и экспонирование *всех* тематических элементов.

Пример № 1

Это именно полный тематический комплекс формы, обещающей стать сонатной. Но только в ситуации глубокого компромисса с памятью эту структуру можно признать чем-то отвечающим традиции сонатного темообразования. После знакомства с развёртыванием формы понимаешь, что здесь исключительно накопление «строительного материала». В примере все тематические элементы отмечены, и в дальнейшем каждый из них имеет свою функцию, в том числе

и семантическую. Формально все эти элементы можно поделить на четыре группы: фонические (элементы *a*, *b*, *c*), ритмо-линейные (*d*, *e*), структурно-исторические (эл. *f* — гамма), квази-мелодические (в основном, эл. *g*).

Замечательно, что каждая из этих «микро-тем» здесь же при экспонировании получает первые штрихи развития. Самый лаконичный и семантически невзрачный монофонический элемент «си» получает развитие не только в длении на протяжении 17 тактов, но и в появлении

своего рода «контрарио» — тона «фа» в тактах от 5 по 10, тяготеющего к монофоническому самовыражению. В конечном итоге тон «фа» выступит в роли *finalis*, завершая весь цикл. Квинта *h* — *fis* (эл. *b*) во втором такте — своего рода «центральный фонический элемент». Квинта присутствует в большинстве фактурно-синтаксических фрагментов формы, чаще всего в роли начальной ритмо-фонической формулы. С ней соперничает только тритон, «тематический фонизм» которого образован начальным соотношением двух монофоний («си» и «фа»).

Начальная квинта сразу даёт в линейно-ритмическом движении. В этом важный индивидуальный знак Банщикова. Для Стравинского, к примеру, в приоритете фонизм вертикального сложения интервальных тонов. Для Банщикова — ритмические биения интервалов, их линейное стремление. И принцип монофонических опор, и объединяющая роль квинтового фонизма получают развитие как формообразующие идеи. Монофония «си» становится определятельным индексом важнейшего свойства сонатной формы — репризности. Её смещение на си бемоль в финале всего диптиха — окончательное сокрушение порядка и установление новой фонической доминанты (*b* — *f*).

Элементы *d* и *e* — мотивно-тематические структуры, продолжающее хроматическую связь тонов (эл. *c* — верхний слой в первых пяти тактах). В сумме эти три элемента экспонируют формообразующий принцип опоры на 12-тоновое основание (но в стороне от додекафонии как техники). В дальнейшем элемент *d* обретает значение главного материала, насыщающего ткань в самых различных динамических ситуациях. Грандиозный по динамической накалённости предыкт перед репризой построен только на этом элементе:

Пример № 2



А вот элемент *e* — это предложение к трансформациям, но не по принципу серийного распыления интервальных и ритмических связей. Исключительно по принципу сохранения ритмического и общего интервального контура первого фактурного стереотипа. Тонкая композиторская задача, решаемая с блеском.

Всё это совершенно в стороне от традиционных принципов сонатного темообразования. Однако в тт. 11–12 возникает спаренная двухмотивная фигура — то, что можно назвать квази-мелодией (эл. *g*). Ей вместе с элементами *d* и *e* предстоит сыграть решающую роль в том, без чего монументальная сонатная форма не воспринимается как состоявшаяся, — в разработке. В отличие от экспозиции, лишённой побочной темы как таковой, разработка здесь выражена в максимальном масштабе волновых нагнетаний. Экспрессия движений, формируемых не только

с помощью ритмо-сонорных сочетаний и мотивов, где властвуют ритмо-фонические эффекты, но также с помощью сближения с образом мелодического участия. Это именно об-

Но самым шокирующим элементом в начальном тематическом конструкте Третьей сонаты Банщикова является гамма — восходящий эолийский ход от *cis* к *h* (но не от *h*). Гамма (эл. *f*) появляется во второй половине т. 6, когда уже сложился сонорно-фонический характер звучания, и воспринимается как некий консонантно-сонорный компонент, отдельный и напоминающий о чём-то извечном. Это не приведение к тональности, несмотря на то, что в т. 14 гамма возвращается, а потом снова возникает в т. 24... Это то, что можно назвать «знаком традиции»: *cantus firmus* в ладо-сонорном облике. Композитор словно говорит: я помню мессу Палестрины «*Ut te mi fa sol la*», почему бы не трансформировать этот принцип в сонатном контексте? Но это не всё. Образ обезличенного *cantus firmus* в виде мелоконструкта всплывает и во второй части Третьей сонаты. Здесь можно предположить, что Банщиков вспоминает мессу Жоскена «*La sol fa re mi*». Вот эта тема также с пятизвучным зачином:

Пример № 3



раз мелодической идеи, но не сама она. В ходе развития элемент *g* всегда сохраняет свой лаконичный облик, что позволяет имитационно насытить этими мело-мотивами тесситурные пространства. Это безусловный знак незабытой традиции.

(с. 68, первые две системы).

Конечно, это лишь тень сходства, может быть, случайное и далёкое отражение, но здесь также тематическая структура повторяется и деформируется в развитии, подобно гамме из первой части, которая участвует

в разработке, вовлекается в полифонические наложения и транспозиции (от а, от с, от g, от fis), но шесть повторов от cis и финальное проведение в наглядно-ритмическом облике для *cantus firmus* (целыми нотами) говорит именно о таком характере действия этого тематического элемента. Во второй части также 12-звучный объём тематической конструкции, мутируемый облик которой в значении *cantus firmus* сохраняет прежде всего ритм (ровный, обезличенный) и состав интервалов (для перекомпоновки), образующих линейное движение. Сама техника преобразований ближе к представлениям о серийной манере и работе Стравинского с экстенсивными мелодическими структурами. Но сам характер подобных тематических предпосылок — из седой глубины досонатной традиции.

Баншиков создаёт свой фортепианный стиль, парадоксальная уникальность которого в сочетании очевидной авангардности письма и декларированного признания опорных традиций жанра. Во второй части Третьей сонаты он предлагает раскол экспозиционной зоны на главную и побочную контрастные тематические сферы, но главное здесь, как и в первой части, — колоссальный размах разработочности, включающей даже новую тематическую интонацию (тоже сонорного типа). Другой важнейший знак из сферы структурно-сонатных традиций — это репризность. Немодное обстоятельство в музыке последнего времени, где преобладает континуально-эволюционный тип формодвижения. Более того, он эту особенность формы осознаёт в предельной близости традиции, идущей от Чайковского и Шостаковича, когда начало репризы — генеральный кульминационный итог, а предыкт — вершина динамического потрясения. Это классический знак симфоничности мышления. Вот к чему приходит развитие

изначальной звуковой пентаграммы типа старинной *s.f.*-структуры:

Пример № 4



Это редчайший случай сонорно-аккордовой концентрации. В принципе, фортепианное письмо Баншикова прозрачно, полифонично, как правило, двух-трех-пластово. Комплементарно-сонорный тип сложения ткани в его основе. Композитор с удивительным искусством разводит и объединяет тесситурные объёмы, распределяя экспрессию ритмодвижений по всему пространству. В первой части сонаты все мотивно-тематические элементы подвержены длительному имитационному развитию, преимущественно в стреттном образе и в разных режимах фактурной плотности. Разброс микромотивных элементов может сближаться с образом пуантилистической фактуры. Во второй части это ярко выражено в отдельных эпизодах разработки, а в первой части даже гамма вплетается

в разработочный ход формы в виде стреттных перекличек, теряя знак сонорности, но обретая значение конструктивно-ведущего элемента, как и положено *cantus firmus*.

В примере № 4 образ сокрушения всего отдельно двигавшегося, завершения ритмо-динамической жизни тематических импульсов второй части. Предыкт перед репризой. Но композитор мыслит масштабом двухчастной циклической формы и создаёт репризу с отдельной «формулой коды» всего диптиха. На вершине кульминации вновь приходит монофония «си» из первой части, быстро затухающая и буквально падающая в колокольный бас b, от которого отстраивается всё та же квинта — *finalis f*. Мышление чёткое, ясное и в сущности — симфоничное. Мышление, обходящее стороной всю сумму традиционного опыта построения композиционной формы на базе мелоса. Звук и звуковой конструкт во главе. Также во главе ритм. Игру с ритмическими плотностями



разных слоёв фактуры Банщиков превращает в подлинное искусство. Построение формы, несущей в себе качество единства и цельности, для него означает построение сонорно-фонического поля индивидуально-темпо-ритмического оттенения с устойчивой привязкой к централизованному комплексу собственно сонорных значений.

Мы представили лишь одну из пяти сонат. Михаил Сегельман в цитированной статье говорит, что он не ощутил заметной эволюции стиля в сонатах, создававшихся в 30-летний период. Но это не значит, что в них нет принципиальных содержательных различий. Стилистая манера письма была сформирована композитором ещё в московский период его консерваторского обучения. Автор настоящих строк в течение 1964 года находился в ситуации близкого дружеского общения с Геннадием Банщиковым во время совместного проживания в старом консерваторском общежитии в Дмитровском переулке. Банщиков каким-то естественным образом оказался в центре наших вечерних посиделок. Он несомненно был самой удивительной и удивляющей фигурой в этом случайном студенческом собрании, соединившем весьма

талантливых молодых музыкантов. Сначала он удивлял нас чтением партитур с листа за роялем. Материалом служила «Весна священная», которую в ту пору знали далеко не все. Так не умел никто, включая профессоров. Но самое глубокое впечатление произвёл показ его собственных сочинений, созданных буквально только что. Тогда в его исполнении за роялем прозвучали кантата «Зодчие» на слова Д. Кедрина и Второй концерт для виолончели с оркестром. Геннадий Банщиков был в ту пору на третьем курсе Московской консерватории в классе профессора С. Баласаняна, и это был последний год его московского обучения.

Помнится, кантата «Зодчие» поразила удивительным сочетанием трагической эпичности без патетики, но с каким-то щемлящим внутренним сочувствием. И стиль. Он не перекликался ни со стилем Шостаковича, ни со стилем набиравшего популярность Свиридова. Это было нечто отдельное, но совершенно русское и при этом новое. Если новизна «Зодчих» заключалась главным образом в «знаках индивидуального», то Второй виолончельный концерт светился новизной сдвига опорных музыкально-грамматических универсалий. И в том и в другом случае оба произведения и тогда поразили ясно ощущимой законченностью и самобытностью стиля. Поразило тогда и точное «чувство жанра» в ситуации обновления музыкальной речи, удивительный баланс традиционного и новационного, сохранённый как главная стилистая установка в фортепианных сонатах, подхвативших и другие детали мышления молодого композитора.

Второй виолончельный концерт Г. Банщикова оказался судьбоносным в биографии композитора. Кафедра композиции Московской консерватории того времени признала концерт ультра-модерным и не допустила к исполнению. И это несмотря на блестящий отзыв М. Ростроповича,

который организовал исполнение концерта в Баку. Этот факт возмутил кафедру настолько, что было выражено категорическое настояние об исключении Банщикова из числа студентов Московской консерватории. Но особое дарование этого молодого музыканта уже было признано. За него вступилось и студенческое сообщество, и самые именитые профессора-пианисты, готовые взять его в свой класс. Ректор А. Свешников предложил ему какие-то альтернативные решения, но Банщиков угрюмо настаивал на том, что он — исключительно композитор, не желающий менять специализацию. Тогда-то Свешников позвонил ректору Ленинградской консерватории П. Серебрякову, и Банщикова плавно перевели в класс профессора Б. Арапова. Первую фортепианную сонату он создаёт уже будучи аспирантом Ленинградской консерватории. Но особого стилистого разрыва между нею и Вторым виолончельным концертом, созданным четырьмя годами ранее, нет. Так же (и тут мы соглашаемся с М. Сегельманом) его нет во всей сонатной пенталогии Геннадия Банщикова, где каждая из сонат — особый и отдельный мир. И каждая из них — захватывающий вариант на удивление цельного стиля: единственного и, увы, теперь уже неповторимого. ■



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

18 октября мастер-класс преподавателя ЦМШ–Академии исполнительского искусства Миры Алексеевны Марченко открыл новый сезон масштабного образовательного проекта «Педагоги Международного конкурса имени П. И. Чайковского», который проводят АНО «Эолова арфа», журнал «PianoФорум» и Артистический центр «Ямаха».

Проект «Педагоги Международного конкурса имени П. И. Чайковского» создан для того, чтобы открыть уникальную возможность широкому кругу профессионалов и любителей фортепианного искусства прикоснуться к секретам мастерства легендарных педагогов. В рамках серии эксклюзивных мастер-классов выдающиеся преподаватели, воспитавшие лауреатов престижнейших конкурсов, делятся своими знаниями, методиками и художественными принципами.



ТАТЬЯНА
ЗЕЛИКМАН



КСЕНИЯ
КНОРРЕ



МИРА
МАРЧЕНКО



ПАВЕЛ
НЕРСЕСЬЯН



СЕРГЕЙ
ОСИПЕНКО



АНДРЕЙ
ПИСАРЕВ



АЛЕКСАНДР
САНДЛЕР



НАТАЛИЯ
ТРУЛЬ

ПОДРОБНОСТИ НА САЙТАХ:

<https://eolova-arfa.ru/>
<https://pianoforum.ru/>

© Эмиль Матвеев

A portrait of Philipp Lynev, a man with dark hair and a beard, wearing a dark blue jacket over a white shirt. He is standing against a light grey background. To his left, the curved wooden body of a cello is visible. The text is overlaid on the lower half of the image.

**Филипп ЛЫНОВ:
«Момент неожиданности —
один из главных моментов
в исполнительской жизни»**

Новые имена появляются на музыкальном небосклоне достаточно регулярно, но мало кому из нового поколения артистов удалось заявить о себе так ярко и разнопланово. Музыкант, объединяющий в себе наследие разных пианистических школ, заметный на любом самом престижном и тяжёлом конкурсе (последний Вэн Клайберн тому свидетельство), стал героем нашего интервью. О музыке и о том, чем являются для него творчество и судьба, рассказывает Филипп Лынов.

— Обычно, когда я готовлюсь к интервью, тщательно ищу информацию о своём будущем собеседнике. О вас же в медиапространстве — очень скупой объём данных. Давайте восполним этот пробел для читателей «PianoФорум». Начнём с основ. Итак, как вышло, что именно фортепиано стало вашим инструментом?

— Для начала хочу подчеркнуть, что я — не из музыкальной семьи, то есть мои родители (и вообще никто из родственников) никогда не занимались музыкой профессионально. Поэтому это был довольно необычный шаг. Как всё начиналось, сейчас вспоминается с трудом. Наверное, было любопытно попробовать что-то новое, а может быть, мне захотелось иметь фортепиано в качестве игрушки. В детском саду, куда я ходил, работала очень приятная женщина, музыкальный руководитель, которая играла на фортепиано. Возможно, все эти элементы соединились в моём сознании, и мне захотелось попробовать заниматься музыкой, причём именно на фортепиано.

— Вас определили в Детскую музыкальную школу в городе Щёлково?

— Да-да, я сам из этого города.

— Занимались с удовольствием?

— Любить музыку и заниматься с удовольствием — это, конечно, не одно и то же. Могу точно сказать, что я с самого начала любил музыку, но любовь к занятиям пришла позже, уже в более сознательном возрасте. Я бы сказал, даже не любовь к занятиям, а осознание того, что, если хочешь чего-то достичь, надо заниматься. Наверное, это случилось уже в подростковом возрасте, когда я поступил в Центральную музыкальную школу. Учитывая весь мой бэкграунд, я не планировал в начале становиться профессиональным музыкантом. Я даже не представлял себе, что это такое, в отличие от многих других сверстников, которые учились со мной в ЦМШ. На самом деле я этому очень рад, потому что на меня не было никакого давления со стороны родителей и педагога, я был более свободен в этом плане.

— Кого вы можете назвать самым важным наставником, повлиявшим на вашу жизнь, на ваше становление как пианиста?

— Вы знаете, я себя считаю счастливым человеком в этом плане. Абсолютно все педагоги, которых я повстречал на своём пути, сыграли очень большую роль в моём становлении. Мой первый педагог в Щёлковской музыкальной школе — Анна Алексеевна Захарова. Она всегда говорила, что у меня большие способности, и была уверена, что мне стоит продолжать заниматься музыкой. Анна Алексеевна поддерживает меня в этом до сих пор. Потом я поступил в детскую музыкальную школу Академического музыкального училища при Московской консерватории в класс Татьяны Николаевны Раковой. Там я проучился всего год, но этот год стал для меня довольно тяжёлым испытанием из-за общеобразовательной школы. Татьяна Николаевна посоветовала мне пройти экстерном два года за один, а в Щёлковской общеобразовательной школе, где я учился, такого опыта никогда не существовало, и пришлось сдавать в два раза больше экзаменов, чем положено. Мне было сложно совмещать занятия в общеобразовательной школе с занятиями музыкой, потому что музыкальная школа находилась в Москве, а я тогда жил в Подмоскovie, и приходилось довольно долго добираться из одной школы в другую. Поэтому мы с родителями решили, что было бы удобнее учиться в ЦМШ. Я благополучно сдал экзамены, поступил в класс Натальи Викторовны Богдановой и проучился у неё четыре года — с 8 по 11 класс. Это был очень важный и насыщенный период. Абсолютно другой профессиональный подход ко всему, не только к игре на фортепиано. Многие мои одноклассники обучались в этой школе с первого класса, но я рад, что у меня оказался несколько другой путь.

— Что вам дала Наталья Викторовна в плане пианистического наследия, ведь она сама — ученица Воскресенского, соответственно, ученика Оборина, который обучался у Игумнова?

— Знаете, сейчас я уже более скептически отношусь, так сказать, к «вопросу школы». Особенно, когда это уже третье-четвёртое поколение пианистов, и мне кажется, всё настолько сильно смешивается, что на этом этапе становится сложно проследить индивидуальные черты той или иной школы, хотя, безусловно, они есть. Учитывая, что Воскресенский — ученик Оборина, это, скорее, игумновская школа. В то же время в ней

открывается очень много и других черт, например, школы Нейгауза. Если говорить шире, то ключевые особенности русской фортепианной школы — это, с одной стороны, широта восприятия музыки как органической части жизни, а с другой — высочайший профессионализм. Всё это, безусловно, оказало на меня огромное влияние.

— В консерватории вы учились у Элисо Константиновны Вирсаладзе, великого музыканта, уникального человека и педагога. Как вы к ней попали?

— В первый раз она меня услышала, когда мне было 16 лет, на Международном конкурсе пианистов имени Станислава Нейгауза в Челябинске, где она была председателем жюри. Я стал тогда обладателем первой премии. Когда пришло время выбирать будущего профессора в консерватории, я сразу подумал именно о ней. Оказалось, что она меня помнила и согласилась взять в свой класс, который тогда был довольно большой.

— Я брала интервью у многих её учеников, это Алексей Володин, Яков Кацнельсон, Дмитрий Шишкин, Борис Березовский, Басиния Шульман, все они — прекрасные музыканты, а Элисо Константиновна — удивительный человек. В ней есть что-то инопланетное, вам не кажется?

— Естественно! Как можно с этим не согласиться?

— Что запомнилось вам больше всего из этого этапа жизни? Каким было ваше общение с ней?

— Её невероятная энергия. Это для меня до сих пор остаётся загадкой. И, конечно же, для меня Элисо Константиновна — не просто музыкант или человек. Для меня это явление, именно в целом, явление очень цельное. Оно всё в себя вмещает, я не могу точно разделить, где Элисо Константиновна как музыкант, а где — как человек. Судя по всему, характер наших отношений перешёл для меня в разряд по-настоящему душевно близких, и эта личность заняла важное место в моей жизни. Для меня всегда было огромной радостью общаться с ней, не говоря уже о том, чтобы брать уроки. До сих пор мы в очень хороших отношениях.

— Элисо Константиновна с вами сама занималась или кто-то из ассистентов?

— И сама, и, конечно, ассистенты. Когда она бывает в консерватории, занимается очень много, практически каждый день. Причём у неё несколько другая система: у нас не было точного расписания, кто из учеников в какое время приходит. Возвращаясь к вопросу о пианистических линиях, это как раз и есть проявление русской фортепианной школы, и в частности, Нейгауза



и Игумнова. Такой способ занятий ближе к той школе, когда проводились открытые уроки, все ученики приходили, слушали друг друга и наблюдали за занятиями с профессором. Конечно, это очень сильно обогащает.

Когда я поступил к Элисо Константиновне, это был очень большой — не скажу «перелом», потому что это более трагическое слово, — скорее, я получал совершенно другой опыт, потому что сам подход Элисо Константиновны к музыке и к педагогике в целом — явление совершенно индивидуальное. Я даже не могу назвать её именно педагогом, потому что педагогическая составляющая в методическом смысле ей совершенно не присуща, как мне кажется. Это скорее общение с уникальным музыкантом, которое тебя обогащает на многих уровнях. В том числе, когда ты берёшь уроки, ты можешь многое сразу почерпнуть, наблюдая, как она садится за рояль. Это всегда производило на меня очень большое впечатление, особенно когда я только начал у неё учиться в консерватории. Она может сесть за рояль, который находится, скажем так, в не очень хорошем состоянии (в некоторых классах), но под её руками он звучит замечательно! Так же меня поражал объём её репертуара — она может сразу показать всё: и то, что не играла много лет, и те произведения, которые



© Ralph Lauer

никогда в жизни не играла. Это всегда для меня было загадкой.

— **Элисо Константиновна славится своими цитатами. Со мной уже поделились её фразами-шедеврами Павел Нерсисян и Алексей Набиулин. Павел вспомнил, как когда-то она ему сказала изумительную фразу: «Ваше пиано не чревато форте», а Алексей вспомнил знаменитое «Ой, уже скучно...», цитирую: *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...».***

— Это я знаю! Слышал много раз!

— **А вы что-то такое можете вспомнить?**

— О, да! В данный момент как минимум две. Мне кажется, это даже было на моих уроках. Они могли быть довольно специальные, особенно, когда я только начал у неё учиться. Для меня это было во многом перестройкой, это совершенно уникальный мир, именно то, как она видит музыку. Я не помню даже, что я ей играл. По-моему, это было на первом или втором уроке с ней. Мне врезалась в память фраза: «Играй левую

руку вместе с правой, только позже». Я до сих пор не могу точно понять, что это означало, но это и правда сложно понять в отрыве от контекста. Кажется, я играл 116-й опус Брамса. Ну и другая фраза, которую и я могу вспомнить, и мои друзья, которые со мной учились у Элисо Константиновны. Мы её довольно часто вспоминаем: «Не надо думать во время того, как ты играешь на рояле. Если ты начинаешь думать, тогда вообще не надо играть». Эту фразу мы много раз слышали на уроках.

— **Интересное совпадение: на XVII конкурсе пианистов имени Вэна Клайберна в финал вышли два ученика Элисо Вирсаладзе — вы и Виталий Стариков, который завоевал вторую премию. Вы как-то пересекались с Виталием во время обучения?**

— Да, конечно, мы очень часто виделись, причём с моего первого курса. Правда, он меня поостарше. Особенно я помню первый год, когда Элисо Константиновна занималась в течение целого месяца чуть ли не каждый день. Это было довольно интенсивно, но мы всё равно ходили ежедневно: даже если сами не очень хотели уже играть, слушали, как она занимается с другими студентами. Можно сказать, что мы дружили с Виталием.

— **А кто из ассистентов Элисо Константиновны вас вёл?**

— На тот момент её ассистентами были три замечательных музыканта: Дмитрий Александрович Каприн, Сергей Юрьевич Воронов и Александр Анатольевич Шайкин.

— **То есть с Яковом Кацнельсоном вы не пересекались?**

— Пересекался, тогда он уже не был официально её ассистентом, но я ему играл, даже несколько раз. Помню, Элисо Константиновна попросила его послушать мой Второй концерт Прокофьева, и у меня был урок с ним. Кстати, на уроках точно так же, как студенты, иногда приходят послушать и ассистенты, так вот Яков Юрьевич, бывает, тоже заходит в класс поглядеться с Элисо Константиновной и послушать. В последний раз, когда мы виделись, он мне аккомпанировал фа минорный концерт Шопена.

— **Ваш путь начинался традиционно — Детская музыкальная школа, Центральная музыкальная школа, Московская консерватория, а дальше вы уехали учиться на Запад. Где вы продолжаете обучение в настоящее время?**



© Ralph Lauer

С Симфоническим оркестром Форт-Уэрта

— В Высшей школе музыки в Кёльне в Германии, у педагога Клаудио Мартинеса Менера. Кстати, они знакомы с Элисо Константиновной и находятся в очень хороших отношениях, относятся друг к другу с большим уважением.

Говоря о моём нынешнем профессоре, я даже не могу его точно охарактеризовать. Это совершенно уникальная личность. Его творческий путь (да и жизненный) производит такое впечатление, что этой жизни хватило бы на жизни десяти других человек. У него очень необычная, в чём-то нестандартная судьба: он стал лауреатом международного конкурса пианистов в Сантандере, после этого играл концерты. Потом у него наступил период, когда он хотел бросить занятия музыкой, причём это было в более чем сознательном возрасте, чуть ли не в 30 лет. Несколько лет Клаудио вообще не играл на фортепиано, осваивал другие профессии: работал в японском ресторане как суши-шеф, был веб-дизайнером, пробовал другие инструменты — играл на альте и валторне, также дирижировал.

Клаудио — замечательный педагог и очень скромный человек. Один из моих друзей тоже учится у него в классе в Кёльне. И когда он спросил профессора, почему тот решил вернуться к музыке и к педагогике, Клаудио ответил: «Я больше ничего не умею».

Он не настолько известен в России, хотя учился здесь у Дмитрия Александровича Башкирова, правда, не очень продолжительное время, ещё в Советском Союзе. Но на Западе он очень известен.

Возвращаясь к вопросу о школах, замечу, что Клаудио — абсолютно гремучая смесь всего на свете. Во-первых, он ученик Дмитрия Александровича Башкирова. Во-вторых, он учился у многих других известных профессоров, таких как Леон Флейшер в Соединённых Штатах и Виталий Маргулис в Германии. Не помню точно, но кажется, ему было 18 лет, когда он начал обучение в Московской консерватории. Он совершенно замечательно говорит по-русски и вообще говорит на 13 языках, а в прошлом году сдал китайский язык на уровень В1 — просто так, для себя.

— Как долго вам предстоит учиться в Кёльской Высшей школе музыки?

— Впереди ещё один год на этом уровне, после этого буду думать, чем дальше заниматься. В настоящий момент я пока не планирую оставлять свой статус студента. Может быть, больше займусь старинными инструментами — отчасти я уже ими занимаюсь.

— Вас привлекает направление аутентичного исполнительства?

— Оно меня начало привлекать, наверное, во многом благодаря моему нынешнему профессору, потому что он тоже этим много занимался. Кстати говоря, Элисо Константиновне интерес к старинным инструментам как раз совершенно не свойственен. Видимо, это какая-то трансформация, произошедшая во мне, когда я начал учиться у Клаудио Мартинеса Менера.

— Но в Московской консерватории тоже есть прекрасный факультет исторического и современного исполнительского искусства, который возглавляет Алексей Борисович Любимов.

— Да, совершенно замечательный, но во время моего обучения в Московской консерватории это не входило в сферу моего умственного интереса. Возможно, я буду развиваться в этом направлении, но не могу сказать точно, во всяком случае, не планирую делать это абсолютным фокусом профессиональной жизни. Посмотрим.

— Когда мы договаривались о встрече, вы упомянули, что «сейчас у меня мастер-классы». Вы их проводили для кого-то или были участником?

— Принимал участие. Эти мастер-классы проводились во время фестиваля Lieven Piano Foundation в Вене, и я там занимался в том числе и с Элисо Константиновной. Также я занимался ещё с двумя другими профессорами, хотя, конечно, одного из них, Петра Андершевского, очень трудно назвать «профессором» в привычном смысле этого слова. Насколько я знаю, он нигде официально не преподаёт, только играет. При этом Пётр — очень яркая индивидуальность и, как оказалось, интересный собеседник и приятный человек. В том числе и очень интересный педагог.

— Да, знаю Петра Андершевского. Помню его сольный концерт в Большом зале консерватории, он тогда играл Баха.

— Он, кстати, вспоминал тот концерт в Москве и признался, что любил здесь играть.

— С 16 лет вы участвуете в конкурсах в самых разных странах мира. Последнее достижение — вы стали финалистом XVII Международного конкурса пианистов Вана Клиберна и, хотя не заняли призового места, покорили публику всего мира, которая с огромным интересом следила за трансляциями из Техаса. Какое впечатление у вас осталось после этого события? Каким было отношение к вам?

— Отношение было совершенно замечательным и очень тёплым. Видимо, это одна из отличительных

черт южных американцев — Техас славится особой гостеприимностью. Мы жили, как принято на этом конкурсе, в семьях. До этого я участвовал и в других конкурсах, где также приходилось жить в семьях, но это был мой самый лучший и самый тёплый опыт общения с семьёй, у которой я жил во время конкурса. Условия проживания были самыми замечательными. Абсолютная роскошь, когда компания Steinway доставляет новые рояли в каждый дом, в каждую семью, чтобы участники конкурса могли заниматься в любое время. А ещё в этой семье жили собака и две кошки, которые очень внимательно меня слушали и иногда «подпевали». Собаку звали Виски, и из-за этого произошёл забавный случай, когда Лили (хозяйка дома) сказала знакомым: «Филипп обычно занимается с Виски». Ну, вы понимаете, о чём все подумали (*смеётся*).

— Что вам дало участие в этом конкурсе?

— Сейчас ещё рано об этом судить. Очень важно то, что есть возможность заявить о себе, быть услышанным, потому что этот конкурс — один из самых известных и почитаемых во всём мире. Я получил совершенно незабываемый опыт.

— Осенью вы будете участвовать в XIX конкурсе Шопена в Варшаве [Беседа состоялась в августе 2025. – прим. ред.] Чем вас привлёк именно этот конкурс, ведь он довольно своеобразен — монографический, только Шопен. Конкурс длительный, выматывающий, а жюри (это уже абсолютно ясно) настроено не слишком доброжелательно к русским музыкантам. Или любовь к Шопену победила всё?

— Любовь к Шопену здесь почти ничего не решает, потому что это всё-таки конкурс, это совершенно другое дело. Мне кажется, если бы Шопен узнал, что в Польше будет проводиться такой масштабный конкурс его имени, он бы отнёсся к этой идее очень негативно (*смеётся*).

— Возможно. Но в последнее время — и даже сами поляки жалуются на это — в конкурсе Шопена участвуют в большинстве своём пианисты из Азии, маловато европейцев, в том числе и поляков.

— Я не знаю, меня это беспокоит меньше, чем других людей. Посмотрим, что будет на этом конкурсе. Я знаком со многими азиатскими исполнителями, они замечательны и интересны и как музыканты, и как личности, поэтому я не могу сказать, что засилье азиатских музыкантов — это большая проблема.

В моём случае участие в этом конкурсе было спонтанным решением. У меня уже была возможность

участвовать в предыдущем конкурсе без отбора, потому что я получил первую премию в 2019 году на XI Международном конкурсе пианистов имени И. Я. Падеревского в Быдгоще в Польше. По правилам конкурса, первая и вторая премия дают возможность пройти на конкурс Шопена в Варшаве без отбора. Но тогда я посчитал, что, наверное, не готов и смогу пережить, если пропущу этот конкурс. В этот раз, честно говоря, я тоже не особо планировал участвовать. Но подумал: вдруг у меня больше не будет возможности из-за возрастных ограничений или из-за других факторов... Также я получил письмо от организаторов, в котором они сообщили, что изменили правила, и в этот раз я тоже могу подать заявку без предварительного отбора. «А почему бы и нет», — подумал я...

— В любом случае, конкурс Шопена — особенное событие в жизни любого пианиста. Кстати, как вы вспоминаете Польшу после того конкурса в Быдгоще?

— Очень тепло. Мне кажется, это было вечность назад. Очень много всего произошло с тех пор. Конечно же, когда вспоминается любой конкурс, в памяти всплывают не только позитивные моменты. Но публика в Польше — совершенно особая, очень сердечная, открытая. После конкурса у меня были приглашения на многие концерты в Польшу, которые не состоялись, в том числе и из-за ковидных ограничений. Тем не менее, не так давно я побывал в Польше, принял участие в фестивале Шопена в Душниках-Здруй. Кстати, мы там играли сольные концерты в один день с Петром Андершевским. Опять встретились.

Я должен был выступать на этом фестивале сразу после конкурса имени Падеревского, но каждый год что-то откладывалось. Наконец, 7 августа 2025 состоялся мой сольный концерт. Это очень интересный фестиваль, в этом году он был юбилейным, и в его открытии принимал участие Михаил Васильевич Плетнёв — он играл два концерта Шопена.

— Да, давайте вернёмся к Шопену. Как вы к нему относитесь?

— В связи с Шопеном более важный вопрос, как Шопен ко мне относится.

— О, да. Он весьма избирателен в своих пристрастиях и далеко не всех признаёт.

— Наверное, будет банальностью сказать, что для меня, как и для любого пианиста, Шопен — это совершенно особая Вселенная. Есть, конечно, пианисты, которые в дальнейшем не принимают его музыку и не хотят её играть, но они не могут отрицать тот факт, что

начало их занятий музыкой было связано с музыкой Шопена.

— А для вас?

— Естественно. Шопен — один из самых моих любимых композиторов. Не могу сказать, что я его очень много играю, может быть, проявляется боязнь исполнения его музыки. Потому что это — один из самых капризных в исполнении композиторов, и, как я уже сказал, нужно, чтобы не только ты, но и он тебя принял. Если какое-то его произведение находится у меня в репертуаре довольно длительное время, в чём-то оно становится для меня только сложнее.

— Яков Кацнельсон говорит, что Шопен у каждого свой.

— Любой композитор у каждого пианиста свой. Но именно с Шопеном, я не знаю, почему, связано очень большое количество загадок и парадоксов. Он действительно у каждого свой, но при этом абсолютно разный. Когда тыходишь к Шопену, такое ощущение, что он никогда не может допустить большого разнообразия подходов к его музыке. И в этом, конечно, невероятная сложность, ведь даже через час один и тот же человек — уже другой, человек всё время разный.

— Не секрет, что у каждого музыканта есть свои приоритеты в репертуаре — неизбежно, в зависимости от обстоятельств, ситуации или просто состояния приходишь к тому или иному композитору, у которого находишь созвучие своим мыслям в данный момент жизни. Кто вам близок сейчас?

— Видимо, сказывается возраст, хотя мне, конечно, не 12 лет, тем не менее, мне интересно в данный момент расти как бы вширь, то есть больше познавать себя в разнообразии композиторов, музыкальных стилей. Если ты насыщен по-настоящему тем, что было до тебя, если впитал в себя этот культурный пласт, ты можешь найти что-то индивидуальное, новое в каждом из композиторов. Я не чувствую острой потребности сосредотачиваться на ком-то одном или нескольких. С этим, наверное, и связано моё увлечение старинными инструментами и также современной музыкой. Я играю и современную музыку, и композиторов до Баха. Круг моих интересов пока ещё не сужается, так скажем.

— Считаете ли вы необходимым для себя заниматься ежедневно?

— К сожалению, да. Хотя, что мы подразумеваем под занятием? Я имею в виду именно работу за инструментом, проведение времени за роялем. Конечно, можно заниматься в стиле «mental practice», как это делает мой



Финал XVII Международного конкурса пианистов имени Вэна Клайберна, Форт-Уэрт. С маэстро Марин Олсоп.

профессор. Это очень полезно, и я тоже люблю так заниматься. Недавно Клаудио провёл эксперимент — он решил в первый раз сыграть на публике 117-й опус Брамса, не подходя к роялю для разучивания. То есть в первый раз он играл этот опус именно на концерте — выучил его без инструмента. Но это совершенно уникальная личность, и я думаю, что для него это не составило огромного труда. Как он сам признался мне потом, это исполнение для него не стало чём-то особенным. Не уверен, что такой подход можно применить к любой музыке.

— Есть ли у вас фобии, связанные с выходом на сцену? Имеет ли для вас значение, где играть — в огромном зале или камерном пространстве?

— Я бы сказал, что это не имеет значения, хотя, конечно же, обстановка всегда влияет на подсознательном уровне на исполнителей. Насчёт фобий — не могу поделиться чем-то особенным. Хотя, безусловно, у всех музыкантов бывают кошмарные сны, что мы выходим на сцену и осознаём, что не знаем нот, или знаем, но никогда не учили. Или, допустим, я играю концерт, просматриваю ноты и вдруг посередине нахожу 10 страниц,

которые до этого не замечал. Но это всё-таки больше связано со сферой подсознания, уходит с опытом и зависит от того, новая это программа или нет.

Если сравнить конкурс с концертом, конкурс — это всегда более стрессовая ситуация, потому что груз ответственности, в том числе внешней, намного больше. Большое количество людей следит за твоим выступлением, ты чувствуешь это внимание, и возникает не только внутренняя потребность сыграть хорошо для самого себя, но и так, чтобы другие тебя поняли и приняли. Это не всегда хорошо, но от этого никуда, к сожалению, не деться.

— Как вы настраиваетесь перед выступлением? Вам нужно обязательно побыть в тишине, расслабиться?

— Я не могу назвать некие определённые устоявшиеся ритуалы или привычки в день концерта, потому что, как я уже сказал, мы разные в каждый момент жизни. Мне кажется, самое главное — это просто прислушиваться к себе и находить внутренний контакт с самим собой, тогда ты будешь знать, что тебе нужно

именно сейчас. Это могут быть разные вещи, просто старайся не делать того, что может вывести тебя перед игрой из состояния внутреннего равновесия. Мне кажется, это самое главное.

— Необходим ли вам контакт с аудиторией или вы предпочитаете «публичное одиночество»?

— Мне кажется, публичного одиночества не существует. Даже для такого клинического интроверта, как я, подобное состояние невозможно. Особенно я осознал это в период ковида, когда мы не имели возможности играть перед аудиторией, и при этом я всегда чувствовал острую необходимость играть для кого-то. Это вообще одна из базовых потребностей человека — делиться чем-то, не только забирать. Отдавая что-то, ты получаешь также что-то взамен, разумеется, если ты действительно отдаёшь искренне.

— Что для вас — исполнение? Рассказ, который вы продумали до мелочей, пока разучивали программу, или импровизация?

— Мне кажется, я не могу разделить одно от другого. Конечно, теоретически это очень разные вещи, но в жизни это соединение всегда существует в разных пропорциях, каждый раз иначе. Я думаю, что исполнение должно быть спонтанным, но при этом всегда нужно подходить с аналитической точки зрения. Ты не знаешь, что такое спонтанность, если не стараешься проникнуть вглубь сочинения. Я не хочу сказать слово «просчитать», но нужно действительно знать, что там происходит. По-другому ты просто не имеешь возможности проникнуть в замысел композитора и узнать, что именно он хочет сказать.

Кажется, Рихтер говорил, что вдохновение тренируют. В чём-то, может, и здесь это можно применить. Допустим, в ноктюрне Шопена, который я играю, я могу подумать о семи различных вариантах фразировки или других параметров. Но это нужно не для того, чтобы на сцене я выбрал один из семи вариантов, а чтобы ко мне неожиданно пришёл восьмой или девятый. По-другому быть не может, потому что как раз тогда получается абсолютная спонтанность.

— Успех концерта на сто процентов предсказать невозможно, слишком много факторов на это влияет, и далеко не всё зависит от исполнителя. Если вы чувствуете, что что-то пошло не так, роль не звучит, или нет контакта с публикой, как вы реагируете?

— Стараюсь никак не реагировать, хотя, наверное, это невозможно. Это подсознательные вещи, ты их полностью контролировать не можешь. Иногда бывает, что перед выходом на сцену совершенно не хочется играть,

но при этом что-то происходит во время игры. Это такие вещи, которые невозможно никак предугадать, несмотря на весь опыт работы над произведением. Это как раз та часть трагедии музыкантов, которые играют на сцене. Момент неожиданности, неизвестности, очень пугающий и притягательный одновременно, — один из самых главных моментов исполнительской жизни. Мы никогда не знаем, что именно произойдёт.

— Что для вас является приоритетом при подготовке программы?

— Начинается это подсознательно, потому что рождается острое желание взять конкретное сочинение. Причём я не могу сказать, что всегда играю именно то, что люблю больше всего. Иногда бывает интереснее прикоснуться к тому, что в чём-то привлекает, но не является близкой мне музыкой. Это интересно в смысле проверки себя — познакомиться с самим собой как с человеком, узнать новые грани себя, ведь при взаимодействии с этой музыкой ты открываешь в себе то, о чём до этого не знал. Допустим, у меня не было никогда близкого контакта с музыкой Габриэля Форе, однако это не исключает того, что в будущем я могу взять какие-то его произведения, посмотреть, как эта музыка будет жить именно со мной.

— Наступает новый сезон, новые концерты. На сайте Московской консерватории 30 января в Малом зале в рамках абонемента «Элисо Вирсаладзе и её ученики» объявлен ваш сольный концерт. Вы уже продумываете его программу?

— Честно говоря, ещё, к сожалению, нет. Для меня это — большая роскошь, что не надо давать программу за полтора года вперёд. Я, конечно, пользуюсь этим максимально, насколько возможно, потому что выбор программы для меня — всегда невероятно мучительный процесс. Над одной программой я могу думать больше месяца и всё равно в конце концов быть не совсем удовлетворённым своим выбором. Тем не менее, я никогда не выстраиваю программы по внешнему формальному признаку, допустим, монографическая программа или внешне явная определённая связь между произведениями. Безусловно, должно быть внутреннее родство и желание сыграть, прикоснуться к этой музыке в данный момент.

— В последнее время искусственный интеллект играет огромную роль в любой отрасли и активно вытесняет творческие профессии. Дошло до того, что AI не только сочиняет музыку, как недавно это было с «Мандрагорой» Чайковского, когда он дописал оперу, не законченную Петром

Ильичом, но и играет вместо музыкантов, имитируя стиль любой знаменитости. А в чём вам видится смысл существования пианиста, живущего в наше время? Зачем выходить на сцену и играть, если искусственный интеллект может симитировать игру любого музыканта?

— Мне кажется, в случае с искусственным интеллектом ему ещё очень далеко до того, чтобы заменить настоящую культурную среду. Конечно, с развитием прогресса появление такого сильного и мощного средства было неизбежным, но всё равно, как мне кажется, оно больше касается других сфер деятельности человека. Я, конечно, глубоко не «копал» именно в эту сторону и в искусственном интеллекте не сильно разбираюсь. Вот вы упомянули об этом эксперименте с «Мандрагорой», а я, честно говоря, и не слышал.

— **Чайковский создал буквально пару фрагментов, на основе которых искусственный интеллект дописал музыку так, что получилось законченное произведение. Сам факт, что за Чайковского дописали оперу, — уже пугающий. Вам не кажется?**

— В чём-то пугает. Честно говоря, я не могу судить об этом, потому что не слышал. Это, конечно, очень впечатляет, а что касается культурной сферы жизни человека, мне кажется, всё это от нас довольно далеко.

— **Чем вы увлекаетесь в свободное время?**

— Я очень люблю ходить в тренажёрный зал. Честно говоря, я начал этим заниматься не в связи с музыкой, а наоборот. Это был поиск совершенно другого ощущения себя. Иногда хочется почувствовать себя человеком, не только музыкантом.

— **Какие другие виды творчества вам интересны? Что наполняет вас и даёт энергию?**

— В общем-то, практически всё. Я бы сказал — вся жизнь, но это звучит очень банально. Вдохновение может прийти буквально из ниоткуда, это не всегда то, что ты можешь контролировать и о чём думать. Меня вдохновляют и люди, и всё, что меня окружает. Если кто-то делает что-то лучше, чем я сам, для меня это уже огромный источник вдохновения. Неважно, в чём это проявляется.

— **А есть что-то такое, что в последнее время очень сильно вас поразило, оставило глубокое впечатление?**

— Наверное, это больше связано с поездками. Чем больше ты путешествуешь, тем больше открываешь для себя разнообразие мира и при этом осознаёшь, что все люди примерно одинаковые, а не разные (*смеётся*).



— **На каких сценах мира вы мечтаете выступить?**

— На очень многих. Не хочу перечислять знаменитые мировые сцены, хотя где-то я уже и выступал. Один из самых памятных для меня концертов прошёл в Берлинской филармонии в 2022 году, я играл тогда Второй концерт Рахманинова. Но мои мечты не обязательно связаны с крупнейшими залами. Это могут быть залы, даже не совсем приспособленные для концертов классической музыки. Приятно находить новые места, где не ожидаешь ничего особенного по части акустики или инструмента, но при этом происходит буквально озарение, и ты открываешь это пространство с другой для себя стороны. Заодно и набираешь концертный опыт.

— **Что вы цените в людях больше всего?**

— Видимо, покажусь банальным. Для меня это искренность и доброта. Конечно, можно сказать, что и интеллект в чём-то очень привлекает, но доброта стоит выше этого. Ну, а искренность — потому что, как я уже до этого сказал, чем больше мы отдаём, именно готовы отдать всем сердцем, тем больше получаем. В этом заключается и смысл педагогической деятельности — не только получать, но и отдавать.



© Brandon Wade

С маэстро Карлосом Мигелем Прието в Форт-Уэрте

— **Кстати, по поводу педагогики. Возможно, в будущем вы будете преподавать? Или не рассматриваете для себя эту стезю?**

— Рассматриваю, но в данный момент не хочу начинать именно с педагогической деятельности, слишком рано. Хотя, может быть, мне уже и есть что сказать, но пока преобладает потребность получать. Я не могу представить в данный момент, что начинаю преподавать и совмещать педагогику с выступлениями — это большая нагрузка и ответственность. Если ты педагог, ты ответственен не только перед собой, но и перед своими студентами. Знаю немало примеров замечательных пианистов и педагогов, которые могут это делать, но не могу представить, как бы это происходило у меня. Каждый находит свой путь.

— **Время покажет. Что для вас означает понятие «счастье»?**

— Возможность быть абсолютно свободным. Быть собой и иметь возможность делать то, что ты хочешь и сколько ты хочешь. Возможность играть больше. ■



Ирина ШЫМЧАК
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



ЧИСТЫЙ
ЗВУК

ТРИУМФ

«ЧИСТОГО ЗВУКА»



В Театральном центре «На Плющихе» прошла третья церемония вручения Международной премии «Чистый звук» за лучшие аудиозаписи отечественной академической музыки.



Камерный оркестр Московской консерватории и маэстро Феликс Коробов

Проjekt был основан Российским музыкальным союзом в 2018 году, а первые победители получили свои награды в 2019-м. В нынешнем году премия проводилась при поддержке Президентского фонда культурных инициатив. Цель этой масштабной акции — запечатление и сохранение шедевров отечественной музыки в её живой исполнительской интерпретации. Проект направлен на развитие отечественной композиторской школы, индустрии звукозаписи и продвижение российской музыкальной культуры на международном уровне.

За несколько лет премия стала центром притяжения для исполнителей, композиторов и звукорежиссёров со всей России. В этом году на конкурс было подано рекордное количество заявок: более 200 записей из 26 регионов страны, в подготовке которых приняли участие около 90 современных российских композиторов,

более 1000 музыкантов-исполнителей, 145 российских и зарубежных музыкальных звукорежиссёров, 77 звукозаписывающих компаний и музыкальных издательств. Члены жюри выбрали 24 лучших релиза в 8 номинациях.

В состав жюри финального этапа вошли народный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой композиции Московской консерватории, художественный руководитель Московской филармонии, председатель Совета Союза композиторов РФ **Александр Чайковский** (председатель); заслуженный деятель искусств РФ, генеральный директор Российского национального музея музыки **Михаил Брызгалов**; генеральный директор — художественный руководитель Российского государственного музыкального телерадиоцентра **Ирина Герасимова**; заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный журналист РФ **Диана Берлин**; звукорежиссёр



Александр Чайковский



Александр Клевицкий



Михаил Брызгалов



Мария Соболева



Диана Берлин



Ольга Соловьева



Наталья Рубинштейн



Ирина Герасимова



Татьяна Задорожная



Евгений Платонов



Даниил Крамер



Элеонора Карлухова

Многофункционального учебно-производственного центра звукозаписи и звукорежиссуры Московской консерватории, доцент кафедры современной музыки **Михаил Спасский**.

Среди восьми номинаций «Чистого звука» непосредственное отношение к миру фортепиано имели три: «Камерная инструментальная сольная музыка», «Камерная инструментальная ансамблевая музыка» и «Реставрация архивных аудиозаписей»

Лучшим в инструментальной сольной номинации был признан **второй том Полного собрания фортепианных произведений Алексея Станчинского в исполнении Ольги Соловьёвой**. В программу вошли все произведения композитора, написанные с 1910 года до его смерти в 1914-м, а также несколько ранних пьес, ноты которых были обнаружены в архивах. Лауреатом третьей степени стал монографический диск



«Брамс-трио»



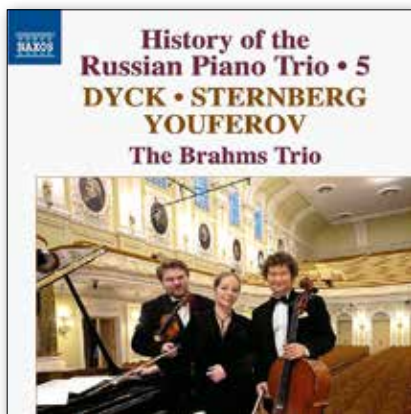
Д. Берлин, Е. Платонов

пианистки, доцента Московской консерватории **Элеоноры Карпуховой** «Приношение Рахманинову».

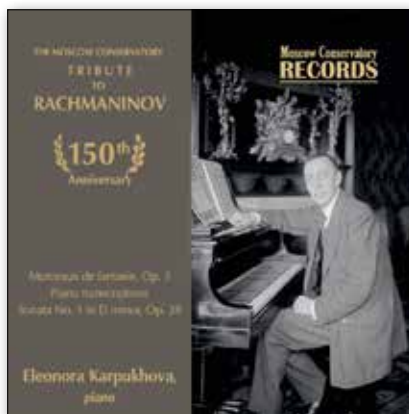
Победитель в номинации «Камерная инструментальная ансамблевая музыка» — **«Брамс-трио»** с пятым диском «Долгожданные премьеры» из авторского проекта «История русского фортепианного трио». Это серия из 15 компакт-дисков — первая антология отечественного фортепианного трио, в которую вошли как признанные шедевры, так и произведения, мало известные широкой публике. Их отбирала основатель ансамбля, пианистка **Наталья Рубинштейн** вместе со скрипачом **Николаем Саченко** и виолончелистом **Кириллом Родиным**. «Альбом „Долгожданные премьеры“» стал особенным в серии. Он включает в себя три сочинения, которые были написаны более ста лет назад, трёх авторов, чьи жизни и слава были сметены русской революцией, чьи имена исчезли из истории музыки. Таких сочинений десятки в истории русской музыки, особенно камерной музыки — известной надчерицы исполнительского искусства. Благодаря этой премии у фортепианных трио **Владимира Дика**, **Константина Штернберга** и **Сергея Юфорова** увеличивается шанс быть услышанными, — рассказала **Наталья Рубинштейн**. — И, конечно, всё, что делает звукорежиссер Московской консерватории **Михаил Спасский**, работавший над записью, — это действительно совершенное запечатление музыки. Мы счастливы, что сотрудничаем с таким мастером.

В номинации «Реставрация архивных аудиозаписей» вторую и третью премии получили работы Центра звукозаписи и звукорежиссуры Московской консерватории (руководитель **Татьяна Задорожная**): это диски «**Мария Юдина** играет русскую музыку XX века» и «**Фейнберг** играет Фейнберга».

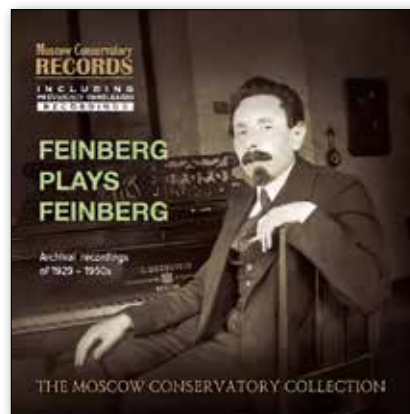
Фото: Владислав Григорьев



История русского фортепианного трио. Диск 5. «Долгожданные премьеры»: Владимир Дик, Константин Штернберг, Сергей Юферов
«Брамс-трио»
 Звукорежиссер Михаил Спасский
 Naxos



Приношение Рахманинову.
 Фортепианные сочинения.
Элеонора Карпухова
 Звукорежиссёр Руслана Орешникова, продюсер Евгений Платонов.
 Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского



Фейнберг играет Фейнберга
 (фортепианные произведения Самуила Фейнберга).
 Звукорежиссёр Елена Дойникова, продюсер: Евгений Платонов.
 Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского



Алексей Станчинский.
 Полное собрание фортепианных произведений, часть 2.
Ольга Соловьёва
 Звукорежиссёр Илья Донцов, продюсер: Игорь Прохоров.
 Grand Piano (Naxos Rights Ltd.)



Мария Юдина играет русскую музыку XX века. С. Прокофьев, Ю. Шапорин, Г. Свиридов, Ю. Кочуров, А. Волконский.
 Звукорежиссёр Елена Сыч, продюсер Евгений Платонов.
 Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

A color photograph of Claudio Messiaen, an elderly man with white hair and glasses, smiling. He is wearing a dark coat and a thick, colorful knitted scarf with blue, orange, and red patterns. He is standing in front of a classical building with a large arched doorway and ornate stonework.

Исполнительский взгляд на «Взгляды»
МЕССИАНА

Гость редакции и герой рубрики «Слово интерпретатора» — профессор Московской консерватории Андрей Борисович Диев. А тема исполнительского комментария — знаменитый опус Оливье Мессиана «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса». Известность цикла в нашей стране связана с именем Андрея Диева в первую очередь. Исполнение им «Взглядов...» в Москве и других городах СССР стало первой концертной экспозицией выдающегося произведения французского гения в филармоническом масштабе. Благодаря этой исполнительской работе Диева в начале 80-х лет минувшего столетия цикл «Двадцать взглядов...», общее звучание которого превышает трехчасовой объём, вошёл и в концертную, и в учебную практику в нашей стране.

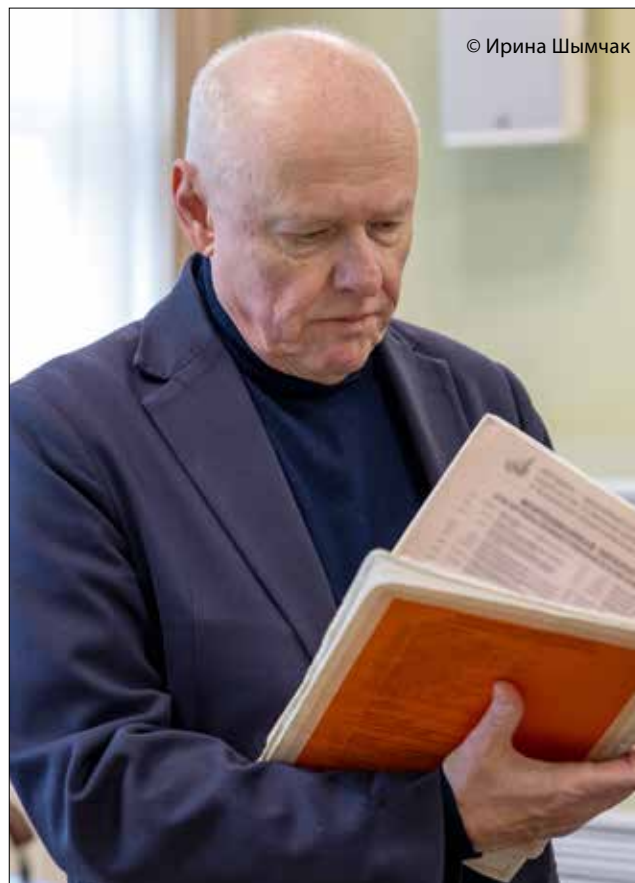
Марина Броканова задала профессору Диеву несколько инициальных вопросов, которые легли в основу обсуждения пианистической проблематики освоения стиля Мессиана. Методические рекомендации концертирующего пианиста-педагога, находящегося в многолетнем контакте с монументальным произведением, одним из звуковых символов первой половины XX века, предлагают реальную помощь в освоении сложнейшего текста всем, кто обратится к этому сочинению.

— Как Вы пришли к этому произведению в 80-е годы? Многие помнят Ваш выход на сцену Малого зала Московской консерватории с произведением, само название которого вызывало в ту пору удивление и оторопь: «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса».

— Всё началось в классе Льва Николаевича Наумова. Один из лучших его учеников — Владимир Виардо — на одном из академконцертов сыграл две пьесы из цикла. Музыка эта воспринималась тогда буквально как только что созданная! Мы жили в закрытом обществе, и цикл О. Мессиана, откуда Виардо взял отдельные пьесы, называли просто «Двадцать взглядов». Некоторые пьесы под названием «Взгляды» были изданы в Советском Союзе в сборнике «Современная французская музыка».

Я сразу увлёкся этими звучаниями и начал, постепенно поигрывая их, осваивать для вынесения на эстраду. Тогда я уже служил в Москонцерте, и в ту пору уже можно было играть всё что угодно под «правильным» названием. Ноты я перефотографировал. Получилась толстая папка, но играть было можно, и я поставил Мессиана в программу. К моему удивлению, меня просили это сочинение не заменять чем-либо. Люди тянулись к новому. Помню свою концертную поездку на крайний Север, на Билибинскую АЭС (610 км от Анадыря!). Там была собрана техническая интеллигенция из Москвы и Ленинграда, там был рояль, и там Мессиаан был встречен с самым большим интересом и ярким энтузиазмом. Помнится, это совпало с каким-то юбилеем Мессиаана, я сообщил об этом публике. Жаль, мы не смогли отправить поздравительную телеграмму Мастеру с крайнего Севера (смеётся).

Я постарался познакомиться с полным циклом, но никогда не играл его целиком и вообще — пьесы подряд.



© Ирина Шымчак

Это тяжело прежде всего для публики. Только первая половина цикла звучит полтора часа. А если согласиться с медленными темпами, которые указывает автор... Конечно, я вносил свои вольности, пользуясь тем, что композитор меня не слышит. Вообще, сыграть весь цикл

одному — сверхзадача. Я осваивал его постепенно: что-то выучивал, оставлял, снова возвращался... Помнится, Иван Соколов говорил, что 15 лет назад по нотам воспроизвёл весь цикл целиком. Первую в СССР запись цикла осуществил в 1989 году Антон Батагов на фирме «Мелодия».

— Получается, что Вы были первым, кто в начале 80-х познакомил наших слушателей с одним из самых удивительных фортепианных опусов XX века?

— Ну, всё-таки передо мной фрагмент цикла был показан Владимиром Виардо, и это произвело на меня впечатление, определившее мой выбор. В классе с профессором Наумовым я прошёл лишь первые две пьесы. Всё остальное — это уже после консерватории. Удивительно, но и у меня в классе никто не соприкасался с циклом Мессиана. Всё-таки это текст высочайшей сложности. Первая его запись принадлежит жене композитора, знаменитой Ивонне Лорио. Но в пору моего первого знакомства со «Взглядами», в начале 80-х такой записи у нас не было. Так что по сути я самостоятельно шёл к исполнительскому решению, но потом, конечно, вносил коррективы. Для меня было удивительным, что такая музыка создавалась в Париже в 1944 году, буквально во время освобождения французской столицы от фашистов. Какая-то фантастическая степень отстраненности, ухода в астральные сферы, своего рода «инструментальная молитва». Теперь этот цикл многократно записан, но моей записи в этом собрании нет.

— Если бы я пришла сегодня в Ваш класс и сказала: «Андрей Борисович, я решила учить «Двадцать взглядов...», что бы Вы мне сказали?

— Прежде всего, следует разделить пьесы по признакам чисто пианистическим. Пьесы лирико-философские, спокойного настроения во многом продолжают линию традиционного «фортепианного письма», несмотря на ту самую полистилистику, модалное мышление, усложнённую аккордику и пр. Эти пьесы во многом в русле предыдущего. А вот пьесы, наполненные активным движением, они одновременно наполнены новой красочностью звучания. Конечно, особое внимание к фони́зму звучания, к колористике — общее свойство стиля Мессиана, но следует особо выделить части, где властвует сонор. Сонорные образы Мессиана ясны и понятны. В советские годы мы играли, слушали и не знали названий, но всё как-то природно было понятно. Вот звучит фантастическая, красивая, зажигательная и завораживающая музыка, а потом мы узнаём, что это «Первое причастие Девы»¹.

¹ По поводу «Первого причастия» была смешная история. Конкурс



О. Мессиан, И. Лорио

— Кстати, о «потом». Вы читали комментарии самого Мессиана?

— Смотрел, читал. Но сказать, что мне это что-то открыло... Пожалуй, ничего. Хотя нельзя пройти мимо его требований высчитывать (порой мучительно) количество шестнадцатых (в том же «Первом причастии Девы») — сначала от 9 до 11, и так вплоть до 13–15 в кульминации. А одновременно в приложении к отдельным руладам он пишет *rubato*. В каком плане органист Мессиан играл эти *rubato*? В том же, как в «Хроматической фантазии» Баха? Или иначе?

В активных пьесах у него избыток многоотности. Запоминать наизусть это можно только в молодом возрасте. Очень сложный текст, освоить который можно только на молодёжном энтузиазме. На одном из конкурсов я играл «Взгляд Духа Радости». Это 11 минут энергичнейшего звучания в основном от *forte* до *fortissimo*.

Чайковского 1974 года. Большая группа пианистов из Франции. Во втором туре — обязательное исполнение сочинения, написанного композитором страны участника. И у французских, конечно, в программах был Мессиан. И именно «*Première communion de la Vierge*». Но переводчики, готовившие буклет, были в основном англоязычные. Так появились диковинное название «Первое причастие во Вьерже» («Дева» = «*Vierge*» пишется с прописной буквы, а переводчики подумали, что это название города).



Литаврическое звучание инициальной темы — левая рука идёт как *timpani*, а в правой острое движение квартами. Труднейшая задача. Предполагаю, что Лорио, для которой писался этот текст, была замечательной пианисткой, способной решать задачи, не похожие на всё, что предлагалось в XX веке, включая новопривнесения Дебюсси и Равеля. У Мессиана — высшая мера виртуозности. Особенно в эпизодах передачи абсолютно необузданных моментов страсти (уж не знаю, как они согласуются с тем, что написано в Священном писании). Впрочем, сам Мессиаан отмечал: «В большей степени, чем во всех моих предыдущих сочинениях, я искал здесь выражение мистической любви».

— Что бы Вы посоветовали пианистам в первую очередь держать во внимании, как искать тот единственный для себя путь контакта с текстом?

— Сначала — припомнить опыт собственного контакта с музыкой Дебюсси, Равеля, возбудить в себе конкретное желание услышать краски. Чтобы никогда рука не ставилась на аккорд просто так. Колорит необыкновенно важен, в особенности при освоении среднего регистра. В крайних регистрах мы более ясно слышим: здесь «стеклит», здесь шумит. А вот когда идёт работа в регистре «старого тёплого рояля», — вот здесь не следует играть простым звуком. Надо искать свой контакт и пытаться вынуть ту краску, которую хочешь услышать. Слышать краску — удел немногих пианистов. Большинство играет просто *forte* и *piano*. Но красочности, как ни странно, можно учить. Как это делал профессор Лев Наумов, соединяя показ со словом.

— Какая из пьес требует максимального виртуозного напряжения?

— Пожалуй, «Взгляд Духа Радости». Тут задача скорости и выносливости. У кого-то есть руки от бога, и ему всё равно что играть. Но даже таким пианистам в данном случае (и не только) при соотнесении с подобной фактурой и подобным характером движения формы следует нарабатывать определённую силовую выносливость, я бы сказал.

— Мне кажется, аккордовая фактура Мессиаана требует предварительного аналитического внимания, чтобы выявить краску аккорда в её особой конкретности.

— Да, внутренняя дифференциация его аккордовой многослойности очень важна. Рояль в этом плане опасный инструмент. Он способен всё опростить. В определённом смысле исполнитель призван в подобных случаях помочь инструменту, особенно — в случаях постоянно действующего сопоставления регистров. Структура вертикали Мессиаана совершенна и богата предложениями для конкретного исполнительского решения.

Но обратимся непосредственно к тексту. ■

«ПЕРВОЕ ПРИЧАСТИЕ ДЕВЫ» (№ 11)

Вот прозвучал «Взгляд Духа Радости» — полуфинал, завершающий первую половину цикла. И пьеса, открывающая условную вторую тетрадь, — «Первое причастие Девы». Композиция, во многом продолжающая принципы Дебюсси: постоянная, буквально мерцающая смена фактуры. И это несмотря на то, что в основу движения всей этой музыки положен **принцип чаконь**. Остинатный круговорот из четырёх аккордов in B. Мессиян называет эту последовательность **темой Бога** (являющуюся, как справедливо отмечает профессор В. Чинаев, смысловым стержнем всего цикла). До первого фактурного смещения она повторится три раза, потом ещё три раза в микроизменениях длительности. И снова после восьми тактов контраста (своего рода интермедия) она остинатно проводится ещё четыре раза. Звучит она и в самом конце. Самое главное: **на разных этапах формы она должна звучать по-разному**. И не только в отношении к нюансам *f* и *p*. Разный фактурный контекст вынуждает поиск нужного колорита. В целом же вся пьеса — это поток меняющихся ритмов, красок, состояний.

Можно определить 11 условных фаз, меняющих фактурный облик движения. Но и внутри фаз — тоже нередкое чередование разных фактурных элементов. Важно понимать: каждая следующая фаза развития — новый звуковой колорит. Дело осложняется острой динамической рубежностью. *Pianissimo* начала и *forte*, вспыхивающее в 24 такте, восходящее до звончато-колокольных режимов звучания. В завершении — стук сердца ещё не рождённого младенца — на *forte*, как предвестие миру, и спад на *pianissimo* колыбельного завершения. Но это картина состояний воспринимающего представимую фабулу. Состояний разных. Каждая фаза формы — отдельный колорит, а значит, найденный (обязательно найденный!) оттенок звучания — тот единственный в твоём воображении, который отвечает конкретной фактурной формуле (у Мессияна — всегда уникальной).

Мессиян подсказывает исполнителю словесными ремарками и всякого рода обозначениями динамики, штрихов, темповых эволюций, акцентов и пр. Он как будто идёт по стопам Дебюсси, обращаясь к нотации, изобилующей предписаниями (в противоположность, скажем, барочной традиции). Он не столь расточителен по сравнению с Дебюсси. Однако все его предписания должны быть тщательно учтены. В самом начале он пишет нюанс *interior* (внутренне), а первую аккордовую ленту в тт. 1–14 обозначает как «тему Бога». И нюанс *pianissimo* при совершенно различных левой и правой руках. Здесь мне вспоминается чудесное наумовское выражение «укутанный звук». Вот его-то и следует найти и привлечь. Просто так руку на клавиатуру положить нельзя. Тут должно

возникнуть особое ощущение, ощущение «заготовленной руки» (наподобие купола). Музыка необыкновенно мягкая, а чем мягче звучание, тем активнее должны быть мышцы свода руки. Тогда медленный звук почему-то звучит иначе. В быстром движении надо уметь вовремя освобождать кисть руки, всё ажурное играется лёгкой рукой (и это главная рекомендация для правой руки). А в нижнем слое фактуры нужна довольно тяжёлая рука (по внутреннему ощущению). Левая рука здесь наиболее сложна в исполнении, ибо фактура наследует органной, звуки органа тянутся, и здесь с помощью особого контакта с клавиатурой и педалью нужно длить созвучия, создавая чувство их сопряжённости. Ведь все аккорды здесь как бы «на дистанции».

Пример № 1 (см. с. 48)

Вспышка и разлив верхнего регистра в первом такте — можно представить образ небесного пространства. Здесь лёгкие пальцы скользят по дну клавиш, я бы сказал, — неожиданной змейкой. Иное в двойных нотах второго такта. Они медленные, и здесь я чувствую первые слёзы, предвосхищение грядущего оплакивания, интонацию со вздохом. И это чисто звуковая задача. И уже в восьмом такте на те же «аккорды Бога» наслаивается голос птицы (обозначение *oiseau*). Земля и небо, образ Духа. И снова надо искать штрих. По моим ощущениям, это следует играть неким «клюющим» прикосновением, чтобы птица что-то быстро-быстро клевала и одновременно сохраняла поющий эффект.

В т. 12 он пишет просто терции в октавном удвоении. Но в левой руке — *mezzo f*, а в правой *piano*, как бы настаивая на таком динамическом решении этой фактурной формулы. Тут композитор-органист даёт органские подсказки: не следует выделять верхний пласт, но только средний для конечного равновесия. А далее — в т. 12 в левой руке возникает уменьшенный септаккорд: *d h as f*. И его целесообразно обнажить, ибо он тонет в вуали правой руки. С т. 19 — самоцитата (из органной пьесы «Мадонна с младенцем»). Заворожённое медитативное движение в медленном темпе. Возникает аллюзия ми-бемоль минора. В правой руке — небесные гармонии. Кварты и секунды в основе вертикальной конструкции, движущейся параллельно в верхнем регистре. Вопрос о поиске соответствий педализации здесь первый. Мессиян не обозначает штрих, но легатное скольжение здесь очевидно. А в левой руке слышны слёзы. В 23 т. Мессиян предлагает цезуру, а перед ней звуковое пятно мрака (знак из преисподней — у Мессияна всё привязано к сакральным смыслам).

А далее — *Magnificat* — *enthusiasm haletant*. Слом динамики, переход к устойчивой зоне *forte* через первый квартсекстаккорд in B, возвращающий оstinatную тему Бога в ритмическом варианте. Здесь всё так же требуется рука типа купола, всё тот же «укутанный звук», но уже в утяжелённом динамическом режиме. Возвращение квартсекстаккорда в задержанном варианте звучания — тихий, но ударный эффект.

Пример № 2 (см. с. 48)

Здесь правая рука — что-то вроде витражного стекла, а левая воспроизводит аккордовую ленту, как в классической музыке, — *legato* с оттенком печали. Вообще, от т. 23 начинается поражающий грандиозностью, колоссальный по размаху звучания подход к кульминации. С этого момента принцип чаконь с оstinато темы Бога прекращает своё действие. Темп меняется, становится в два раза быстрее, и сам композитор предписывает: играть с захлёбывающимся, задышающимся энтузиазмом. Сложнейшая задача для исполнителя на всём этом отрезке — ритмика. Она у Мессиана вообще в стороне от регулярности. Общего (для всех тактов) размера здесь нет. Всё надо считать, и считать очень строго. Таково наставление Мессиана, который сам обозначает зоны *rubato*, и к концу подобные вкрапления *rubato* звучат в громадном темпе. Но кроме кратчайших *rubato* ритмика соблюдается очень строго: считать приходится исключительно шестнадцатыми. Вот кульминационный и предфинальный фрагменты пьесы:

Пример № 3 (см. с. 49)

С запоминанием наизусть здесь большая проблема именно ритмическая. Уход от регулярной ритмики не означает свободы. Надо всё время считать, и понятно, что где-то ошибёшься. А с секундомером ни слушать, ни репетировать, ни тем более исполнять на сцене невозможно. Вот и считаешь 16-ми, ибо если считать более крупными длительностями, обязательно ускоришься и улетишь в темпе. Нужен пульс в ощущении этого ритмического регламента. Лучше считать до десяти и потом плюс (без «-надцать»). Это рекомендация, проверенная опытом.

Несколько слов о колокольной кульминации. Кwartо-квинтовый интервальный фони́зм преобладает в меняющихся гармониях левой руки, и сами эти аккордовые смены — объект пристального исполнительского внимания. Весь этот фрагмент очень сложен для исполнения, поскольку звончатая колокольность сосредоточена в верхнем регистре, где поначалу продолжает действовать тот самый квартсекстаккорд in B с сонорным форшлагом,

«долбящим» звуки «ми – ре». Здесь надо очень аккуратно относиться к акцентам на *fortissimo*. Это опасный, крикливый регистр, а сыграть следует так, чтобы действительно возник эффект колокольности, а колокола никогда не бывают крикливыми. Здесь также нужен всё тот же «укутанный звук».

Пример 3 приводит фрагмент, где у Мессиана выписано излюбленное им прогрессивное увеличение длительностей, ритмические биения: 1–2–3, 1–2, 1–2–3–4, 1–2–3, 1–2–3–4–5 и так до десяти. Удары сердца Иисуса на фоне необыкновенно красивых арпеджиальных аккордов подчинены той же ритмической изменчивости. Всё время считаешь. Повторюсь: тут важно уметь считать 10+. В этой фазе формы важнейшим также оказывается *diminuendo* как строго постепенное (рассчитанное) убывание динамики. Выписано всё. Здесь нет места для какой-либо импровизации или вольности. Но чувство природной естественности звучания следует воссоздать.

Окончание пьесы возвращает к началу, «арочное» замыкание. Снова можно вспомнить Дебюсси, которые тоже после длинной череды микроконтрастов искал способ «арочного» замыкания. Здесь снова тема Бога и возврат фактурных формул первой страницы. И снова — глубочайшее *pp*, разрыв регистров и неожиданная симметрия в оstinатных фигурациях правой руки. Чувство завершения должно передаваться исполнителю.

Эта пьеса совершенна по форме и феноменальна по своему интонационному сюжету, воссоздающему повествование Священного писания. «Первое причастие Девы» может служить визитной карточкой уникального цикла Мессиана «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса». ■

Продолжение — в следующем номере.

Пример 1

Example 1 is a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows a piano introduction with a *pp* (pianissimo) dynamic in the right hand and a *p* (piano) dynamic in the left hand. The second system continues with similar dynamics and includes a *pp* section. The third system features a tempo change marked "Un peu plus lent (♩=40)" and a *pp* section. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings (e.g., 8, 11, 7), and dynamic markings (*p*, *pp*). A specific instruction "(oiseau)" is noted under the final *pp* section.

Пример 2

Example 2 is a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system shows a piano introduction with a *pp* (pianissimo) dynamic in the right hand and a *p* (piano) dynamic in the left hand. The second system continues with similar dynamics and includes a *pp* section. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings (e.g., 8, 11, 7), and dynamic markings (*p*, *pp*). A specific instruction "(oiseau)" is noted under the final *pp* section.

слово интерпретатора

Пример 2 (продолжение)

Пример 3



**Жуй МИН:
«Конкурсы помогают
музыкантам обрести
зрелость»»**

Жуй Мин — молодой китайский пианист, стремительно набирающий популярность у российской публики. Летом 2025 года им была взята одна из очень серьёзных конкурсных вершин — Международный конкурс имени С. В. Рахманинова. Несмотря на китайское происхождение и юный возраст, пианист не выходит за рамки традиций и не пытается эпатировать слушателей. Напротив, по мнению некоторых критиков, Жуй Мин является наследником и продолжателем лучших традиций русской фортепианной школы. Предлагаемое читателю интервью с состоялось в скором времени после триумфальной победы исполнителя на Рахманиновском конкурсе. А когда номер журнала был практически готов к печати, пришла новость из Италии: Жуй Мин завоевал первую премию на Международном конкурсе имени Этторе Поццоли, а также получил специальную премию за исполнение сонаты Бетховена и приз зрительских симпатий.

— **Мы знаем, как начинают заниматься музыкой в России. А как это происходит в Китае? Расскажите о Вашем первом педагоге.**

— Я начал заниматься музыкой с трёх лет. Тогда дома у меня было электронное пианино, и я часто играл на нём. Моя бабушка очень любит классическую музыку и сама играет на фортепиано.

— **Она музыкант?**

— Нет, у нас в семье нет ни одного музыканта, кроме меня. Как мне сказала мама (сам я не помню ничего, конечно), когда мне было два года, я уже мог играть какую-то известную мелодию, и родители сразу определили мой талант. Спустя время они спросили, хочу ли я заниматься музыкой серьёзно. Я ответил: «Да, конечно!» Нам очень повезло: в нашем городе есть русская школа, там работают русские педагоги. Моим первым учителем была Людмила Николаевна Козлова, я начал заниматься музыкой с ней, но потом она уехала, и я продолжил занятия с Ларисой Павловной Лян. Мы тогда часто ездили в Россию на конкурсы. Я помню, что победил на конкурсе имени Тимакина в 2019, а потом принял участие в конкурсе «Щелкунчик», но не прошёл в финал. После этого я участвовал в мастер-классе Дарьи



С Д.А. Рябовой

Анатолевны Рябовой, и она пригласила меня учиться в ЦМШ. В 2019 году я закончил шестой класс в Китае и приехал в Москву. Так что с седьмого класса учусь в ЦМШ у Дарьи Анатольевны.

— **Это было трудное решение — поменять страну проживания?**

— Я ведь не один — со мной вместе приехала вся наша семья, кроме папы — он остался работать в Китае.

— **Какая атмосфера у вас в классе? Бывает по-разному — иногда это свобода и как бы равноправие с педагогом, а иногда — патриархальная строгость и трепет перед учителем.**

— Как мне кажется, всё, что надо делать в музыке, Дарья Анатольевна требует очень строго. Но она человек очень хороший, у неё прекрасное чувство юмора.

— **После окончания ЦМШ Вы планируете остаться в России или поедете в другую страну? Может быть, вернётесь в Китай?**

— Если честно, пока не знаю. Я пока всего на первом курсе Академии, у меня впереди ещё минимум четыре года, так что время покажет.



— Специально к концерту 6 мая 2025 в БЗК Вы выучили сложный концерт для фортепиано с оркестром Рашида Калимуллина. Это был Ваш первый опыт исполнения современной музыки?

— Да, для меня это был первый опыт исполнения крупного современного произведения с оркестром. Мне нелегко дался нотный текст, он очень сложный. Потом, конечно, было непросто с оркестром, потому что для всех это произведение новое, и никто не знает, как оно должно звучать. Нужно было время, чтобы сочинение легло на слух, надо было к нему привыкнуть. Но в итоге, я думаю, получилось всё очень хорошо.

— Расскажите о процессе изучения этого произведения. Одно дело, когда есть записи исполнения, музыка, что называется, «в ушах», — и другое дело, когда перед вами нотная terra incognita, и вы — первопроходец в этой музыке.

— Мне интересна любая музыка, поэтому я просто начал учить этот концерт так, как если бы учил классическое произведение, и отнёсся к нему с таким же уважением, как если бы работал над известной мне музыкой.

Тем более, что до этого пообщался с автором, который вызвал у меня глубокое уважение.

— В процессе работы сформировалась ли у Вас концепция этого концерта, понимание замысла, или же Вы при исполнении действовали, в основном, интуитивно?

— Мне было очень интересно, потому что в разное время мне приходили в голову разные идеи относительно этого концерта, музыка очень разнообразная, насыщенная фактурой и стилями, национальным колоритом разных стран. Можно сказать, старался понять замысел через интуицию и знания.

— Планируете ли Вы дальше исполнять современную музыку?

— С удовольствием! Для меня это был очень интересный опыт, шанс, который выпадает не всем.

— Согласен. Скажу Вам, что исполнение современной музыки — это ниша для исполнителя, и музыканты, которые с удовольствием играют современную музыку, всегда будут востребованы.



— Конечно, согласен. Хороший исполнитель должен уметь всё — в том числе исполнять современную музыку.

— Одна из конкурсных вершин — конкурс имени С. В. Рахманинова — Вами триумфально покорена. Какие дальше у Вас планы?

— Немного отдохнуть. И снова, конечно, заниматься, выступать, без этого уже не представляю свою жизнь. Очень много сил было положено на этом конкурсе мною и Дарьей Анатольевной. Вы даже не представляете, сколько мы занимались, потому что репертуар был сложным, много сольных произведений, романсы с певцами (а это необычный этап для фортепианного конкурса). Это самый трудный конкурс из всех, в которых я участвовал.

Я узнал, что будет конкурс Рахманинова за год — прошлым летом. И мы с педагогом начали обдумывать программу и, конечно, готовить её. Необходимо было не только выучить все, но и обыграть, вжиться в музыку. Конечно, какие-то детали можно улучшать вечно, но мне показалось, что на конкурсе в целом всё удачно получилось, публике понравилось. Для меня самое главное на конкурсах — не победить, а сыграть так, чтобы и слушатели получили новые эмоции, почувствовали

себя частью прекрасного мира музыки, и чтобы я сам был доволен, потому что я очень редко бываю доволен своим выступлением. А ещё я рад, что всё закончилось. Организация конкурса, конечно, тоже восхищает. Я ещё не встречал такого высокого уровня.

— Что бы Вы посоветовали тем молодым музыкантам, которые готовятся сейчас к конкурсам?

— Я бы сказал, что конкурс — это просто место для всех пианистов, которые хотят показать себя. Результат — не самое важное. Главное — показать музыку, свои мысли, эмоции, чтобы все тебя услышали и узнали о тебе, а если повезёт — полюбили. Конкурс очень помогает музыкантам обрести зрелость.

— Вам не кажется, что конкурсы ограничивают свободу исполнителя, заставляя его идти в фарватере традиционных интерпретаций?

— Мне так не кажется, я обычно очень свободен на сцене и стараюсь показать всё, что могу и хочу.

— Есть мнение, что если выиграл крупный конкурс, то лучше на нём остановиться и больше

не участвовать, чтобы не потерять свой статус победителя...

— Нет, для меня это только начало. Мне сейчас всего 18 лет, так что у меня ещё минимум 12 лет есть для участия в конкурсах.

— Интересно, а как участники между собой общаются на этих конкурсах? Какие взаимоотношения?

— У меня есть правило: я в течение конкурса никого не слушаю и стараюсь особенно ни с кем не общаться, я только занимаюсь, репетирую, настраиваюсь, думаю.

— А за комментариями в соцсетях по ходу конкурса следите?

Я всё прочитал после конкурса. Во время конкурса нельзя ничего читать, особенно не очень добрые комментарии — это мешает.

— Сейчас лауреаты конкурса С. В. Рахманинова, вероятно, будут очень востребованными в плане концертной деятельности. Но большинство лауреатов ещё учится. Представьте, что Вам предложили множество концертов, но об учёбе придётся забыть. Что Вы выберете?

— Даже не хочу представлять. Надеюсь, такого выбора мне не придется делать, тем более там, где я учусь, в ЦМШ-Академии исполнительского искусства прекрасно понимают важность концертной деятельности для достижения высокого уровня именно исполнительского искусства, и учебный процесс выстроен так, что студентам удается совмещать учебу и концерты.

— Вы очень хорошо говорите по-русски. Вы специально изучали язык?

— Мне повезло, что я очень рано начал заниматься музыкой в русской школе с русскими педагогами. В нашей школе искусств в Китае был педагог по русскому языку, и я ходил к ней.

— Может быть, Вы знаете какие-нибудь ещё иностранные языки?

— Ну, естественно, английский язык и немножко японский. Я его ради интереса изучал. Он совершенно не похож на китайский — два абсолютно разных языка. Но для нас, китайцев, он легче, потому что есть похожие слова, и нам легче их воспринимать, чем людям других стран.

— Есть ли разница в положении музыкантов в Китае и в России?

— Честно говоря, я не могу сравнивать, потому что у меня всё творчество происходит в России. Конечно,



я езжу каждое лето в Китай, у меня много друзей, которые сейчас учатся в Китае, в США, в Канаде, в Европе, и общаться с ними очень интересно, потому что от них можно получить разные советы.

— В одном из интервью Вы признаётесь, что волнуетесь перед концертами. Это естественно, и каждый артист справляется с волнением по-своему. Есть ли у Вас какой-то способ? Может быть ритуал, которому Вы следуете перед концертами?

— Я волнуюсь не только перед сольными концертами — перед любыми выступлениями. Это надо просто пережить. Но волнение помогает выразить эмоции, главное — на сцене не надо ни о чём думать, нужно просто слушать музыку.

— Некоторые из педагогов мне говорили, что китайские студенты — в отличие от европейских и российских — значительно более исполнительны, им не нужно повторять много раз замечания — они сразу их стараются выполнять. Насколько это утверждение про Вас?

— У нас просто разные традиции образования. В Китае очень важно проявлять уважение к педагогу, беспрекословно выполнять всё, что он говорит. Но мы с Дарьей Анатольевной на уроке часто вместе обсуждаем разные варианты возможной интерпретации, у нас бывают разные взгляды на произведения.

— И кто же в этих обсуждениях одерживает верх?

— Ну, как правило, она меня убеждает. Но иногда и принимает мой вариант, если он интересен и убедителен на ее взгляд. Это очень ценно — иметь возможность совместного творчества с педагогом.

— Какая система музыкального образования в Китае? Такая же, как у нас?

— В Китае примерно с 2010 года появилось много музыкальных школ. До этого у нас не было столько школ, как в России. А сейчас выстроилась хорошая система музыкального образования, много появилось хороших консерваторий в разных городах, и педагоги хорошие у нас тоже есть.

— А сама система такая же — ДМШ-колледжи-консерватории?

— Сейчас в Китае выстроена система такая же, какая была в советское время, она считается самой лучшей. И она даёт очень хорошие результаты.

— Вы выбрали весьма сложную профессию во всех отношениях...

— Да, эта профессия не для нормальных людей (смеётся).

— Хватает ли времени на хобби?

— К сожалению, тем, кто выбирает музыку своей профессией, времени на хобби никогда не хватает. И хобби, и все остальные увлечения должны быть сосредоточены в музыке.

— Слушаете ли Вы какую-нибудь музыку кроме классической?

— Очень редко. Иногда — джаз или рок, но в основном я слушаю только классику. Это всё очень разное, классическую музыку нельзя сравнивать ни с чем.

— А как давно Вы слушали что-то, кроме классики?

— Лет пять назад...

— Что из классики Вас особенно увлекает?

— Я слушаю практически любую классическую музыку любых жанров. Кроме фортепианной музыки очень люблю симфонии Малера, Чайковского. Конечно, и камерная музыка очень нравится.

— Может быть, есть любимые сочинения?

— Мои любимые симфонии — Четвёртая и Девятая Малера, Пятая и Шестая Чайковского, Вторая Рахманинова и Девятая Бетховена.

— В общем, почти все авторы — романтики...

— А я тоже романтик. Очень люблю Рахманинова. И то, что я много лет общаюсь с русскими и живу в России, помогает мне.

— А музыку композиторов XX века — Прокофьева, Шостаковича...

— Мне очень нравится исполнять музыку разных композиторов, и я всегда получаю огромное удовольствие от их произведений. Но слушать люблю больше музыку других стилей.

— В советское время любители фортепианной музыки делились на два «лагеря» — тех, кто обожал Рихтера, и тех, кому был ближе Гилельс. Если бы Вам сейчас предложили, к какой группе примкнуть — кого бы Вы выбрали?

— Если обязательно надо сравнивать и выбирать (что мне не очень нравится), я бы всё же выбрал Гилельса, он мне ближе по своему эмоциональному складу.

Вообще, я слушаю очень мало записей произведений, которые учу, потому что это мне немного мешает. Лучше самому сначала погрузиться в музыку и выстроить своё понимание, а уже потом слушать других замечательных пианистов.

— Получается, Вы больше слушаете нефортепианную музыку.

Это точно.

— Есть ли у Вас мечта?

— Трудно сказать... Но думаю, что я уже в мечте. Раньше у меня была такая мечта: быть профессиональным пианистом, участвовать в конкурсах, ездить на гастроли. И чтобы публике нравилось моё исполнение. Я думаю, что эта мечта уже исполнилась.

— Есть ли у Вас сфера интересов за пределами музыки? Книги, фильмы?

— Я раньше, особенно когда учился в школе в Китае, читал много разных произведений русских писателей на русском языке, мне помогала моя учительница; смотрел много фильмов. Это помогает в музыке, развивает фантазию. Я вообще люблю смотреть фильмы, но времени, к сожалению, на это нет совсем.

— Ваше любимое блюдо?



— А есть какой-то выбор, меню (смеётся)? Я люблю пробовать кухню разных стран. Но выбрал бы я сначала китайскую, потом русскую и турецкую.

— **Расскажите о Вашем самом ярком творческом впечатлении.**

— Я бы сказал, что это игра с оркестром. До 14 лет я ни разу с оркестром не играл. Впервые с оркестром я сыграл на конкурсе Grand Piano в 2021 году. Я тогда впервые в жизни исполнил с оркестром вторую и третью части Второго концерта Рахманинова. Это довольно необычно, потому что чаще с оркестром начинают играть классические концерты — Гайдна, Моцарта, а я сразу начал с Рахманинова, да ещё и с оркестром имени Е. Ф. Светланова в Концертном зале Чайковского. Это был незабываемый для меня момент в жизни.

— **Есть ли у Вас любимая фирма фортепиано?**

— В разных концертных залах — разные инструменты, а в хороших залах, как правило, хорошие инструменты, и не важно, какой у них производитель. Главное, чтобы у него был хороший звук.

— **Хватает ли у Вас времени на общение с друзьями?**

— Признаться, я не настолько открытый человек, чтобы много с кем общаться. У меня немного друзей, ещё и профессия такая, в которой рабочий процесс индивидуален, как правило.

— **Не жалеете, что выбрали для своей профессии этот инструмент — фортепиано?**

— Иногда очень жалею, когда у меня на нем что-то не получается. Но это очень кратковременные сожаления. Для любого пианиста рояль — друг, родственник, близкое существо. Вместе с ним пианист живет свою жизнь и делит счастье, горе и вообще все эмоции и переживания.

— **А если не рояль, то какой инструмент мог бы ещё быть в Вашей жизни?**

— Я, кстати, тоже думал над этим, и ничего не придумал, потому что фортепиано со мной с раннего детства, и я не представляю, что мог бы иметь другую специальность.

— **Заставляли ли Вас в детстве заниматься музыкой?**

— Когда я не хотел заниматься, мама заставляла меня. Это для детей нормально. Но лет с 10–11, когда



С Денисом Мацуевым

я прошёл на конкурс «Щелкунчик» и понял, что это будет моей профессией, я стал сам без напоминаний много заниматься.

— Знаете ли Вы современных китайских композиторов?

— Сейчас китайских композиторов стало больше, а раньше было очень мало. Кстати, есть хорошие фортепианные произведения, написанные этими авторами. Но у нас поздно началось развитие композиции, поэтому и композиторов было мало. Из современных я знаю Чжан Чжао, он живёт в Китае, у него есть очень хорошие произведения. Я часто играл его сочинения на бис, и публике они нравились. Например, в нескольких городах я исполнял его сочинение — парафраз на темы пекинской оперы, которое очень колоритно, это стопроцентный китайский стиль. Везде оно нравилось слушателям.

— Несмотря на юный возраст, Вы уже во многих регионах бывали с концертами. Есть ли разница в публике в разных городах? В её поведении, приёме артиста?

— Я объездил почти все главные города России и могу сказать, что публика везде меня очень тепло встречала.

Я бы не сравнивал публику, для меня она вся замечательная. Конечно, довольно часто аплодируют между частями произведений, у кого-то звонит телефон, но мне это не мешает, я сосредоточен на музыке. ■



Павел ЛЕВАДНЫЙ
Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ, ответственный секретарь СК РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедения Российского музыкального союза.

© Роман Бородин



ГИМН РОЯЛЮ

Камерный сезон Нижегородской филармонии открылся редкой программой: Александр Гиндин, Екатерина Мечетина, Басиния Шульман и Алексей Мельников представили оригинальные произведения и авторские переложения для четырёх роялей.

Это был первый концерт абонемента «Steinway-парад». Пианисты представили знаменитый четырехрольный Квартет Черни, транскрипции увертюры к опере «Тангейзер» Вагнера и сюиты из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова (транскрипция В. Грязнова), концертную фантазию «Планеты» Холста-Курбатова и «Болеро» Равеля. Премьера программы состоялась в московском концертном зале «Зарядье» в 2023, в январе 2026 насладиться квинтетом пианистов можно будет в Московском международном Доме музыки.

Автором необычного проекта ещё в 2008 году выступил Александр Гиндин. «Жанр фортепианного

квартета существует давно, — говорит пианист. — Но его репертуар по сравнению с сольным роялем микроскопичен. Всё в нашей профессии началось с Иоганна Себастьяна Баха — он первым в истории написал сочинения для четырёх клавиристов. Потом, кроме Черни, пожалуй, никого и не было. Кстати, именно Карл Черни стал «виновником» того, что эта идея меня захватила: я познакомился с двумя его квинтетами для четырёх роялей. А XX век для четырёх роялей собрал много транскрипций и произведений».

**Фотографии предоставлены пресс-службой
Нижегородской филармонии.**



© Роман Бородин

A portrait of an elderly man with grey hair and blue eyes, wearing a dark suit, white shirt, and patterned tie. He is resting his chin on his hand, which has a gold ring. The background is a plain, light grey.

Памяти Юрия СЛЕСАРЕВА

19 сентября в Малом зале Московской консерватории светлой памяти профессора Юрия Слесарева (1947–2025) посвятили свои выступления его ученики разных лет. Среди них не было одной из его самых преданных выпускниц: это Лиша Чжэн, которая занималась в его классе с 2002 по 2012 (ЦМШ, консерватория, ассистентура-стажировка). Ныне она преподаёт в консерватории при Педагогическом техническом университете Гуандуна (Китай). Лиша Чжэн поделилась с нами воспоминаниями об Учителе и текстом беседы, состоявшейся в 2013 году, но до сих пор не опубликованной.

10 мая 2025 года мой дорогой профессор Юрий Степанович Слесарев навсегда ушёл из жизни. Эта новость поразила меня, как гром среди ясного неба, и глубоко ранила мою душу. Я не могла принять эту жестокую реальность. Каждую секунду я молча молилась, надеясь, что это всего лишь ошибка. Возможно, профессор сейчас ещё лежит в больнице и потихоньку восстанавливает здоровье. В этот момент даже тепло домашнего очага казалось окутанным печальным туманом. Я ожидала, что клавиши зазвучат радостными мелодиями, но печаль в моем сердце не позволила мне заниматься. Мои руки опустились, и я погрузилась в воспоминания о нашей последней встрече.

Это был обычный, но незабываемый зимний день — 28 декабря 2024 года. В 42-м классе как всегда царил академическая и интеллектуальная атмосфера. Юрий Степанович, недавно перенёсший операцию и одержавший небольшую победу в борьбе с болезнью, сидел на диване, ожидая моего прихода. После операции он заметно похудел. В этом семестре мой профессор попросил меня помочь новому китайскому студенту подготовительного курса, который испытывал трудности с русским языком, поэтому я могла чаще видеть его. Я тщательно выбирала новогодний подарок, который мог бы передать пожелание счастья и уважение, и внимательно расспрашивала о ходе его выздоровления. Он ответил мне чудесной улыбкой: «Мне уже намного лучше». Кто мог предсказать, что эта тёплая сцена станет прологом к нашему прощанию?

Через несколько дней я набрала знакомый номер и отправила новогоднее поздравление. Спустя неделю, после праздников, позвонила Юрию Степановичу, чтобы узнать, когда нужно прийти на урок со студентом. Я спросила, как у него дела, и он с характерным для него юмором ответил: «У меня все в порядке, только болею». В этот момент я поняла, что не увижу его до своего отъезда, так как собиралась вернуться в Китай (и, возможно, надолго). Я даже не могла представить, что этот разговор станет последним.

До сих пор отчётливо помню свою первую встречу с наставником. Мне было всего 15 лет, когда

я в сопровождении отца с тревогой и любопытством впервые вошла в Московскую консерваторию. Мы остановились у старой деревянной двери 42-го мемориального класса Александра Борисовича Гольденвейзера, и мелодичный звук, доносящийся изнутри, заставил нас невольно замедлить шаги из опасения помешать таинству. Во мне переплелись страх и ожидание неизвестного мира, сердце колотилось, ладони слегка вспотели. В конце концов, именно любовь к музыке подтолкнула меня тихонько приоткрыть дверь и осторожно заглянуть в класс. В этот момент время, казалось, остановилось: звуки рояля, силуэт профессора, с которым мне предстояло встретиться, навсегда запечатлелись в моем сердце.

Увидев, что дверь приоткрыта, профессор собрался встать, чтобы закрыть её, но в этот момент заметил нас и пригласил войти. Я запомнила строгий костюм и аккуратно уложенные волосы. Его глаза излучали величие и глубину, лицо выглядело серьёзным, а в уголках губ не было и намёка на улыбку. Однако со временем я почувствовала теплоту за его кажущейся холодной внешностью и обнаружила его юмор и дружелюбие.

Когда я вошла, класс был полон учеников. Собравшись с силами, я исполнила Прелюдию и фугу до минор из первого тома ХТК Баха, а потом Второе скерцо Шопена. Помню, что играла ужасно, но, к моему удивлению, профессор сразу же решил взять меня в свой класс. В тот момент мне показалось, что я увидела яркие звезды на своём музыкальном пути. Профессор спросил, как меня зовут, я застенчиво ответила: «Лиша», и в классе раздался дружный смех. Это был характерный для русских юмор и дружеская насмешка над моим экзотическим именем.

Так я стала ученицей Юрия Степановича. В то время я ещё училась в Центральной музыкальной школе, а профессор работал в консерватории, куда я и ездила к нему на занятия. Метод преподавания Юрия Степановича был основан на открытых уроках. Он не устанавливал фиксированного расписания занятий студентов: работал по понедельникам, средам и субботам с 10 до 15 часов, и ученики могли свободно выбирать удобное им время. В классе профессора студенты должны были исполнять произведения наизусть. Для меня как для новичка это был новый и несколько сложный опыт. Однако, когда я глубже

познакомилась с российской системой образования, я поняла, что это не только метод обучения, но и отражение давних традиций.

Вспоминая свою предыдущую учительницу, Нигору Султановну Ахмедову¹, я отмечаю, что она всегда терпеливо и скрупулёзно работала со мной, начиная с основ — движений рук и пальцев — и заканчивая педализацией. Каждый шаг был тщательно проработан. Метод преподавания Юрия Степановича был совершенно иной. Он не направлял нас на каждом шагу, а больше напоминал дирижёра, который сосредоточен на ключевых моментах произведения. В первый год обучения я столкнулась с беспрецедентными трудностями на его занятиях. После первоначального замешательства и разочарования я постепенно адаптировалась и стала навёрстывать упущенное.

Я глубоко прочувствовала все сложности и невзгоды взросления. Начала усердно заниматься, не отрываясь от инструмента по восемь-десять часов в день. В тот период классные вечера и экзамены становились самыми долгожданными и волнующими событиями. Каждый раз, когда наступали эти дни, класс

профессора был переполнен. Студенты и ученики приходили пораньше и иногда ждали в очереди по часу или два. Тогда мне очень помогали ассистенты профессора: Александр Вершинин, Ольга Филатова (ныне Приз) и Андрей Шибко (позже их сменили Мария Дубровкина и Вячеслав Грязнов). Сначала я тщательно отработывала каждое произведение вместе с ними, стараясь сделать всё возможное. Затем с результатами этой напряжённой работы шла на занятия к профессору. Со временем я адаптировалась к методу преподавания Юрия Степановича и начала находить свой собственный ритм. Я научилась самостоятельно анализировать проблемы, эффективно заниматься. Первый год, хотя и был сложным, стал для меня важным этапом, который привёл к трансформации в моей фортепианной карьере.

Я отчётливо помню, как выучила наизусть несколько этюдов Шопена и взяла несколько уроков у ассистентов. Я была уверена, что полностью готова, и пришла на занятие к Юрию Степановичу. Профессор спокойно выслушал моё выступление, неторопливо взял карандаш, сделал лёгкие пометки в моих нотах и внёс подробные коррективы в аппликатуру каждого этюда. В этот



момент меня словно осенило, я мгновенно осознала глубокое значение аппликатуры. Позже я узнала от Юрия Степановича, что этот ценный опыт он получил от своего наставника, профессора Виктора Карповича Мержанова.

Юрий Степанович — не только выдающийся солист, но и замечательный аккомпаниатор. Помимо сольного репертуара, нам нужно было играть концерты. На занятиях профессор сидел за вторым роялем. Его исполнение напоминало невидимый симфонический оркестр, каждая нота которого была полна нежности и силы. Вначале я немного нервничала, но вскоре ощутила, как меня поддерживает эта невидимая сила, и почувствовала себя более уверенно.

Юрий Степанович стал для меня как бы вторым отцом, дарил мне безграничную заботу и поддержку. Вспоминая прошлый год, когда эмоции переполнили

моё сердце, я поняла, что именно он был единственным, с кем я могла поделиться своими переживаниями. Со слезами на глазах я сказала ему: «Только перед Вами я могу быть откровенной». После того, как он выслушал меня, в его глазах отразилось беспокойство, и он хотел протянуть мне руку помощи. Однако по какой-то необъяснимой причине я отклонила его доброту. Он попытался утешить меня словами: «Время забирает всё». Я никогда не думала, что эти слова станут пророческими — в конце концов именно он, мудрый человек, похожий на отца, тихо покинул этот мир.

1 августа 2013 года мне выпала честь провести подробное интервью с моим уважаемым наставником. Это интервью до сих пор не было опубликовано, и я с удовольствием делюсь им с читателями.

Юрий Слесарев: «Главная задача педагога понять, каким способом помочь своим студентам»

— Расскажите, пожалуйста, о своём детстве. Почему вам захотелось стать пианистом?

— В моей семье никто не занимался музыкой. Мои родители были врачи.

— Наверное, вы тоже хотели стать врачом?

— Нет, нет, этого никогда не было (*смеётся*). Как и все дети я хотел стать лётчиком. Мы тогда играли в войну.

Я вырос в Крыму, в Евпатории, там очень хорошо: море, курорт, есть хороший театр. Как я уже говорил, мои родители и знакомые к музыке никакого отношения не имели. Но в то время, когда я начинал учиться, у людей появилась тяга к музыке: в послевоенные годы музыка была одной из возможностей вернуться к нормальной человеческой жизни. Думаю, поэтому тогда все стали покупать пианино. Я помню, что в нашем дворе в одном и том же году купили пианино все, причём найти инструменты в Крыму было трудно, их привозили из Москвы и других городов.

— В каком году вы начали заниматься музыкой?

— В 1954-м, когда мне было 7 лет. Первые два года я занимался, потому что так было нужно, но потом у меня появился очень хороший педагог д Валентин Александрович Теплов, он приехал из Харькова. Под его руководством я занимался усердно. В то время у нас был патефон, стали появляться пластинки. На одну сторону пластинки для патефона помещалось примерно 5 минут музыки. Помню, я слушал Реквием Моцарта (дирижировал Александр Васильевич Свешников), разные симфонические произведения, из пианистов Эмиля Гилельса,



В Московской консерватории с В. К. Мержановым и студентами



Святослава Рихтера. В нашем городе были концерты пианистов Григория Гинзбурга, Александра Бахчиева, Льва Власенко, Беллы Давидович. Были циклы концертов, каждый месяц приезжал, скажем, симфонический оркестр. Ученики музыкальной школы обязаны были на них ходить, мне это было интересно, и постепенно я проникся любовью к музыке. Когда я заканчивал музыкальную школу, у меня появилось твёрдое решение ехать учиться в Москву, в ЦМШ. Я сам принял это решение, родители, наоборот, отговаривали меня, они очень сомневались в том, надо ли мне продолжать учиться музыке.

— Когда вы приехали в Москву? Какой была ваша жизнь, впечатления?

— Когда мне было 15 лет, родители привезли меня в Москву, я поступил в ЦМШ и поселился в интернате. Там было две комнаты, для младших и старших, в каждой из них жили примерно по 15 человек. Я был в «старшей». Компания у нас была интересная и очень хорошая: Владимир Спиваков, Олег Каган, Аркадий Севидов...

— Наверное, в Москве всё для вас было непривычно?

— Я уже бывал в Москве: каждый год мы с родителями приезжали погулять здесь. Хотя, конечно, оказаться одному было тяжело, но постепенно я привык. У меня был замечательный педагог — Виктор Карпович Мержанов.

— Как вы познакомились с ним?

— Когда я поступил в школу, то должен был учиться у Анаиды Сумбатьян. Она мне дала программу на лето: «Шум леса» Листа, вариации Шопена и Мендельсона, что-то из Баха, ноктюрн Шопена Es-dur... Довольно большая программа. Но сразу оказалось, что к занятиям с учениками ЦМШ решили подключить профессоров консерватории. Меня привели сначала к ассистентке Зака, она послушала меня и посчитала, что я не достоин у него заниматься. А я, сама понимаешь, старую программу забыл, а новую только выучил. Потом меня послушал Виктор Карпович. Он очень удивился, что я поступил, спросил, что мне поставили на экзамене, но, тем не менее, почему-то взял меня в свой класс. Я был этому очень удивлён.

— Какими были ваши первые уроки?

— В первый год со мной в основном работала его ассистентка, иногда ассистент Владимир Бунин. Сам Виктор Карпович только иногда давал мне уроки.

— Каким было ваше расписание в ЦМШ?

— В основном я занимался на рояле, потому что сдавать остальные предметы было не так трудно. В обычной школе, в которой я учился в Крыму, требования были гораздо выше. Когда попадаешь в такую среду и вокруг тебя такие талантливые люди, хочется быть не хуже них. Поэтому начинаешь много работать. Я учился в ЦМШ четыре года.

— Кто тогда был вашим кумиром?

— Тогда был один кумир Ван Клиберн. После первого Конкурса имени Чайковского Клиберн был, наверное, самым популярным пианистом. Когда он приезжал, собиралась целая демонстрация.

Мы регулярно ходили в Малый зал консерватории, слушали все классные вечера и другие концерты. В Большой зал мы «прорывались», потому что билетов у нас, конечно, не было. Проходил каждый по-своему: кто-то карандашом рисовал билеты, некоторые просто пытались проскочить мимо бабушек на входе. У Спивакова уже в то время были дирижёрские задатки у него с детства была тяга к тому, чтобы руководить коллективом. Он собирал коллектив, и толпа, как армия, шла на бедную бабушку, студенты сбивали её в сторону и бежали наверх.

— Какими были самые яркие впечатления от концертов в Большом зале?

— В один год приезжали Игорь Стравинский (это был его единственный визит в Москву), пианисты Артуро Бенедетти Микеланджели и Артур Рубинштейн. Скорее всего, это были самые яркие впечатления.

— А от кино?

— Были какие-то фильмы, которые не шли в широком прокате, фестивали польского, итальянского, даже бразильского кино. Сейчас смотрят по телевизору всякие детективы, а тогда интересовались именно передовыми достижениями в этой области. Вообще, в это время стали появляться недоступные раньше вещи: кинофильмы, книги, которые недавно были запрещены. В связи с этим появились и поэты, которые демонстрировали свободу, например, Евгений Евтушенко. Всем это нравилось, и чувствовалось оживление, потому что до этого было очень мрачно...

Сейчас все больше сидят за компьютерами, а тогда интересовались живым искусством и на концерты больше ходили, мне кажется. На Конкурс им. Чайковского попасть было практически невозможно, о народе было столько, что даже лезли на крышу, по чердаку заходили в Большой зал... Я слушал почти всех участников Третьего конкурса, где играли Николай Петров и Александр Слободяник. К тому времени у меня появилась возможность достать билет, потому что я дружил с Александром Чайковским, а его отец был директором Росконцерта. Мы вместе ходили на конкурс.

— Когда началась ваша учёба в Московской консерватории?

— Я поступил в консерваторию в 1966 году и закончил её в 1971-м. В это время я начал играть на конкурсах,

учил новые программы и ездил за рубеж, началась моя концертная жизнь. Я участвовал в конкурсах в Лидсе, в Таллине, в Уругвае, играл на Конкурсе имени Чайковского.

— Как вы относитесь к конкурсам?

— В принципе участвовать в конкурсах очень полезно, потому что набираешься опыта (и концертного, и конкурсного), знакомишься с известными пианистами. Тогда с нами конкурировали Артур Морейра-Лима, Раду Лупу, Джон Лилл, Виктория Плотникова, Владимир Крайнев, Борис Петрушанский, Аркадий Севидов.

— Путешествия, гастроль, публика разных городов и стран. Насколько важны для вас такие впечатления?

— Мне много пришлось путешествовать за всю жизнь, но, как ни странно, я с детства путешествовать не очень люблю. Мне хотелось бы жить в одном месте. Но, тем не менее, это очень интересно, я столько повидал, есть что вспомнить.

— Как вы преодолевали сценическое волнение?

— Это невозможно объяснить, потому что сценическое волнение зависит от нескольких причин: от вашего состояния именно в данный момент, от подготовки... Давать какие-то наказы тут очень трудно. Казалось бы, чем старше пианист, тем меньше он должен волноваться, но на самом деле все великие музыканты, насколько я знаю, чем дальше, тем больше волнуются. С каждым разом, видимо, ответственность все больше возрастает, потому что, если ты ученик, то ты как сыграл, так и сыграл. А когда от тебя чего-то ждут и тебе надо что-то показать, появляется совсем другая ответственность, и волнение возрастает. Это понятно по воспоминаниям тех, кто общался с великими музыкантами о таких, как Яша Хейфец, Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс и Артуро Бенедетти Микеланджели. Я помню, как Микеланджели вышел играть, бросил платочек в рояль, сел, как будто он совсем не волнуется. Казалось, что ему абсолютно не трудно, у него всё получается, а на самом деле, говорят, что он перед концертом сидел и не мог заставить себя встать и пойти, т.е. у него было огромное волнение.

— Жизнь после учёбы. Какие трудности были в вашей педагогической деятельности на первых этапах?

— Надо осознать, что ты хочешь от своей педагогической деятельности. Главная задача педагога понять, каким способом помочь своим студентам. Не придумывать какие-то заумные вещи и ещё больше нагружать человека, а подсказать, какие есть возможности, что-то



растолковать. Педагог отличается от ученика тем, что у него больше опыта общения с инструментом, общения с публикой, опыта изучения нотного материала. Прежде всего нужно учиться говорить так, чтобы ученик всегда понимал, что ты от него хочешь. Я сам сталкивался с некоторыми проблемами, когда со мной занимались, а я не мог понять, что от меня хотят. Это самое ужасное, когда что-то от тебя требуют, а что? Соответственно, непонятно, как этого добиться.

Перед учеником надо ставить очень конкретные, ясные задачи. Надо точно объяснить, что ты хочешь, и желательно всё-таки подсказать какие-то варианты решения задачи. Если ты сам не понимаешь, что ты хочешь от ученика, лучше ничего не требуй.

Фейнберг в книге «Пианизм как искусство» пишет как раз о том, что занятия музыканта это очень работа, которая связана с большой нервной отдачей, и не у всех нервная система выдерживает. У некоторых людей голова начинает «ехать»... Так что педагогика это дело очень ответственное. Роль педагога в том, чтобы помочь ученику самым кратким путём пройти через испытание и подсказать какие-то вещи, если это возможно.

— Что изменилось в вашем понимании фортепианной педагогики со временем?

— Скорее всего, ничего, потому что у меня был очень хороший педагог, профессор Виктор Карпович Мержанов. Он заложил основание моей школы. Я учился у него, а потом ещё 10 или больше лет работал его ассистентом. Я постоянно с ним был в контакте, приходил в его класс, слушал его мнение о том, что я сделал, о моей педагогической работе. Таким образом, я совершенствовался в педагогическом плане у него в классе.

С годами я убеждался в правильности школы Мержанова. Он как раз исходит из идеи Фейнберга, что педагог прежде всего должен помогать ученику. Я всегда вспоминаю один замечательный случай: когда я начал работать у Виктора Карповича, моя студентка играла Токкату Шумана. Мы с ней очень подробно занимались. Наконец, всё подготовлено, мы пришли к Виктору Карповичу, и, что меня поразило, он взял карандаш и стал писать аппликатуру. Он ставил во главу простые вещи, фортепианную основу: верная постановка руки, верная аппликатура, умение играть гаммы, арпеджио. Простые вещи должны быть профессионально подготовлены, чтобы не было дилетантизма.

— Ваше отношение к проблеме педализации?

— Педализация зависит, прежде всего, от художественной задачи. О ней нельзя сказать тремя словами, потому что она везде разная. Главное не приучаться использовать педаль вместо большого барабана: нельзя

бить по педали, нельзя до конца её нажимать и темперamentно педализировать нельзя, темперamentно можно играть, а педаль надо всегда нажимать изящно. Некоторые просто постукивают ногой по педали на каждый бас, что абсолютно неверно.

У нас были случаи, когда в классе скрипела педаль: педаль начинает скрипеть, когда её резко нажимают, и, обрати внимание, когда пианист по-настоящему внимательно относится к музыке, у него педаль не скрипит. Когда человек не слышит, что у него скрипит педаль, это очень плохо с педалью контролируется не ногой, а ушами. Не надо запоминать движения ноги, а надо слушать и действовать по результату, который есть.

Педаль в каждом зале, в каждом классе, квартире должна быть разной. Некоторые пианисты (например, Гленн Гульд) вообще играют без педали, то есть все зависит от человека, от его мастерства, техники, от того, как он владеет звуком.

— **Какие композиторы особенно близки вам?**

— В процессе жизни предпочтения меняются. Раньше у меня была тяга к Моцарту, Шопену и Рахманинову. А в последнее время мне нравится Шуберт.

— **Расскажите, пожалуйста, о ваших учениках.**

— У меня ученики только хорошие, плохих нет. Оля Филатова, которая потом у меня ассистентом была, Лёша Комаров, Лёша Панов...

— **Есть те, которые живут в других странах?**

— Да, очень много: в Америке, в Китае, Японии, Корее, Канаде, Германии, Франции, бывших союзных республиках и в Латвии, Армении... В общем, по всему миру.

— **Жизнь в России и культурная жизнь в частности: что меняется в ней сейчас по сравнению с советским временем? Как вы относитесь к этим переменам? Волнуют ли вас они?**

— По сравнению даже не с советским временем, а с 60-ми годами, о которых я вспоминал, сейчас всё можно, всё есть, и многое из-за этого стало неинтересно. Тогда, скажем, какой-то фильм появлялся, который нигде нельзя было увидеть, и люди собирались, ехали на край Москвы, чтобы посмотреть этот фильм; интересовались книгами, которые невозможно было достать в то время. Был колоссальный взрыв интереса к новому. А сейчас всё возможно: появился интернет нажимаешь на кнопку, и можно послушать любого пианиста. Поэтому, наверное, сейчас интерес к искусству не такой острый, как раньше. Не знаю, может, это временно, надоест интернет в конце концов, так же как надоели нейлоновые рубашки в то время. И люди опять вернуться к живой музыке,



С Лиша Чжэн

к хорошему кино к я думаю, что всё должно восстановиться. Сейчас такое время, когда, к сожалению, все немножко обленились, наступило затишье. ■



Лиша ЧЖЭН

Старший преподаватель кафедры фортепиано
Консерватории при Политехническом Педагогическом
университете Гуандуна, лауреат международных конкурсов.



**Оперы Мусоргского:
фортепианное отражение**

В последнее время многие музыканты не могли с огорчением не заметить, как значительно изменилась столичная концертная афиша. В разы увеличилось количество выступлений пианистов с оркестрами. И при этом резко сузился круг исполняемых сочинений: Концерт № 1 Чайковского (абсолютный рекордсмен, невольно вспоминается предложение В. К. Мержанова ввести на несколько лет мораторий на исполнение этого произведения), концерты № 2 и № 3 Рахманинова, концерты Шопена, Шумана, Грига, Листа и ещё лишь несколько других. К тому же, один и тот же фортепианный концерт может подчас звучать несколько раз в месяц, в одном и том же зале, с одним и тем же исполнителем. Одновременно сократилось число сольных выступлений пианистов — так называемых клавирабендов. А программы ставших редкими «сольников» тоже, увы, не блещут разнообразием...

Понятно, что многое в сфере формирования репертуара ныне диктуют представители филармоний и концертных организаций, вынужденные заботиться прежде всего о финансовом успехе дела, об окупаемости (а то и доходности!) концертных выступлений. В условиях ограниченного государственного финансирования они обязаны привлекать максимально широкую аудиторию любителей музыки, а часто и вовсе неподготовленную публику (способную, кстати, платить нередко большие деньги за билеты). В ход идёт всё возможное, включая рекламу (иногда слишком многообещающую и весьма навязчивую), а также привлечение слушателей с помощью самого распространённого, самого ходового, проверенного, как говорится, «товара» — набора классических «хитов» и «шлягеров» (да простят автору использование таких бытующих вульгарных клише).

В принципе, использование выдержавших испытание временем шедевров классической музыки вполне оправдано и необходимо. И в лучшие советские времена многим пианистам настоячиво «рекомендовали» отказаться от исполнения в концерте, например, сравнительно малоизвестных сонат Бетховена и составить программу из беспроблемной обоймы «Патетической», «Лунной», «Авроры», «Аппассионаты». Но всё дело в мере такого включения, в соотношении разных сфер репертуара и в учёте интересов подготовленных слушателей (а таких, хвала небесам, немало!) — тех слушателей, которые уже не в состоянии в который раз слушать «Концерт Чайковского» даже в хорошем исполнении...

Разносторонний анализ сложившейся сегодня (и, наверное, не только в Москве) ситуации в сфере классического исполнительского искусства заслуживает, на наш взгляд, отдельного специального рассмотрения. Не претендуя здесь на осмысление всех аспектов проблемы, хотелось бы в данных заметках остановиться лишь на одной конкретной стороне дела, связанной с репертуарной активностью самого пианиста.

Ведь в очерченной ситуации немало зависит и от самого исполнителя, его творческой инициативы и настойчивости. Решаются же некоторые пианисты (не будем называть имена) включить в программу, например, практически неизвестные Сонату № 2 e-moll А. К. Глазунова, Сонату h-moll Рихарда Штрауса, Сюиту для оркестра d-moll (1891) С. В. Рахманинова (в авторской версии для фортепиано)... Не всегда эти риски (и связанные с этим большие усилия) оправдывают себя и безоговорочно принимаются слушателями, но показательны и заслуживают всяческого уважения и одобрения сам факт таких попыток.

Правда, далеко не всегда единственным (и лучшим) выходом

из создавшегося положения является поиск исторических раритетов, многие из которых, увы, заслуженно забыты и представляют лишь исторический интерес. Возможны варианты неоднократного обращения к нетленным сокровищам классической музыкальной культуры, которые, хотя и известны, но звучат по-новому, звучат в обновлённом звуковом обличье. Мы имеем в виду огромное количество замечательных транскрипций для фортепиано оперных, оркестровых, вокальных сочинений выдающихся композиторов. Вот где кладёшь уникальных произведений для обогащения фортепианного репертуара — без опасности, с одной стороны, утомить слушателя чём-то сверхизвестным и, с другой, без риска разочаровать публику малоизвестной музыкой, которая может оказаться слишком трудной для восприятия.

Одной из обширных, но почти не используемых областей репертуара пианиста являются концертные фортепианные транскрипции музыки М. П. Мусоргского. Дать обстоятельный обзор произведений этой богатой репертуарной сферы, которые, без сомнения, могут украсить выступление любого солиста, и есть задача данной статьи.

История транскрипций музыки Мусоргского достаточно длинна и охватывает уже примерно 150 лет. Среди авторов концертных переложений для фортепиано его музыки первым должен быть назван сам Мусоргский, который был блистательным транскриптором и замечательно владел роялем. Ещё 17-летним юношей он к восторгу окружающих разыгрывал импровизации на темы опер Верди. Автор «Бориса Годунова» любил исполнять в собственной обработке фрагменты из опер Глинки, в частности, из «Жизни за царя». Один из современников вспоминал: «Пианист

Мусоргский был не только первоклассный, но вряд ли уступал Рубинштейну, а в особенности в передаче характера автора. Трудно себе представить, что выходило у него из „Славься, славься!“ — старые виртуовские клавиши гудели как колокола и гремели как медный оркестр»¹.

В серии концертов с певицей Д. Леоновой в южных городах России (1879) Мусоргский неоднократно исполнял на рояле свои переложения Интродукции из оперы Глинки «Руслан и Людмила», Антрактов из музыки Глинки к драме «Князь Холмский», Сцены из IV действия оперы Серова «Рогнеда». Во время этого турне автор «Картинок с выставки» играл также много отрывков из собственных опер. Так, «Хованщина» звучала в виде обработок пяти различных фрагментов².

Разумеется, композитор часто выступал со своими обработками (нередко импровизируемыми в процессе исполнения) в частных домах, в кругу друзей. Сохранились воспоминания очевидца одного из таких выступлений: «Рояль открыт, на нём зажжённые свечи. Внезапно обрывается смех... Мусоргский садится за рояль. Тихо прозвучали первые аккорды никогда ещё не слышанной нами мелодии, и Леонова уже стоит вплотную около играющего. Раздаётся нежная, хватающая за душу песня... За этой песней следуют другие отрывки из создаваемого им тогда величайшего и последнего произведения „Хованщина“. Внезапно Леонова замолкает, — она не в силах следовать за Мусоргским, который играл и творил в одно и то же время. Мы все были свидетелями увлечения творческим процессом всё более и более впадавшего

в экстаз гения, который титанически боролся за то, чтобы совладать с незнакомой нам, всё разрастающейся темой. Казалось, что своей игрой композитор Мусоргский оспаривал пальму первенства у виртуоза. Наконец прозвучали последние могучие аккорды... Нас всех пронизала сильная дрожь... Никто не решался прервать молчания. Стоявшая до тех пор неподвижно у рояля Леонова быстро повернулась и удалилась еле слышными шагами в глубь комнаты. По её лицу текли слёзы... Все застыли на своих местах»³.

Неоднократно исполнялись Мусоргским и фрагменты из его оперы «Сорочинская ярмарка». Два эпизода этой оперы — «Ярмарочная сцена» и «Гопак весёлых парубков» (каждый в двух вариантах) — зафиксированы автором в двухручном изложении⁴. Вообще Мусоргский оставил немало фортепианных переложений музыки многих композиторов. Среди сохранившихся обработок Мусоргского для фортепиано (в 2 и 4 руки) — произведение Балакирева, Берлиоза, Бетховена, Глинки («Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила», в 4 руки, 1858; Испанская увертюра «Ночь в Мадриде», в 4 руки, 1858; Интродукция из оперы «Руслан и Людмила», совместно с Балакиревым, 1867) и др.⁵.

Мусоргский несколько раз в концертах исполнял в собственной транскрипции для рояля музыку двух фрагментов из оперы «Борис Годунов». В программах выступлений они именовались так: «Венчание Бориса на царство под великим колокольным звоном и царское шествие при народном славении» и «Польский. Вечерняя прогулка гостей в садах Сандомирского

воеводы Мнишек» (другое название, по-видимому, этой же пьесы — «Полонез»)⁶. К сожалению, эти концертные обработки остались незаписанными. В авторском изложении до нас дошли четыре фрагмента оперы лишь в варианте клавира для фортепиано в 4 руки и голосов — «Польский», Хор «Расходилась, разгулялась удал молодецкая», «Въезд» и «Отъезд» Самозванца из последней картины оперы. Они опубликованы П. Ламмом⁷.

Итак, сам Мусоргский был первым транскриптором для фортепиано эпизодов из своих опер. (С не меньшим успехом автор «Хованщины» переложил свои романсы для голоса и фортепиано «Ночь» и «Гопак» для голоса и оркестра.) В дальнейшем практика фортепианных обработок его оперных, а также оркестровых и камерно-вокальных сочинений нашла своё продолжение. К числу побудительных стимулов к созданию таких переложений следует прежде всего отнести, по-видимому, желание многих музыкантов прошлого и наших дней дать возможность звучать в концертах пианистов (а также в фортепианных классах) той гениальной музыки Мусоргского, которая написана им не для фортепиано, тем более что у композитора нет других фортепианных произведений, равноценных «Картинкам с выставки».

Отметим, в частности, обработку Рахманиновым «Гопака» из «Сорочинской ярмарки», выполненную на материале авторской (и, кстати сказать, послужившей основой для скрипичной обработки Ф. Крейсера), транскрипцию С. Фейнберга «Серенады»

¹ Компанейский Н. К новым берегам: Модест Петрович Мусоргский // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 130.

² См.: Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 533–556.

³ Леонтьев А. Воспоминания // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. С. 185–186.

⁴ См.: Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений. Общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мяковского. Т. VIII: Фортепианные сочинения. Ред. П. Ламма. М.; Л., 1939.

⁵ См.: Хубов Г. Мусоргский. М., 1969. С. 790–791.

⁶ См.: Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. С. 540–553.

⁷ См.: Мусоргский М. Борис Годунов. Опера в 4-х действиях с прологом... Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. Клавираусцуг для пения с фортепиано. М.: Муз. сектор Госиздата; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1928.

из «Песен и плясок смерти» и романа «По-над Доном сад цветёт»⁸, переложение В. Горовица для рояля соло романа «Над рекой» из цикла «Без солнца» (зафиксировано в звукозаписи), фортепианную версию А. Дроздова «Рассвета на Москве-реке» из «Хованщины»⁹. В 1918 году фортепианную обработку Пролога к «Борису Годунову» сделал И. Ф. Стравинский (к сожалению, она не была опубликована). Неоднократно играл в концертах свои транскрипции эпизодов «Бориса Годунова» С. С. Бендицкий (1908–1993). Это были «Колокола» (трезвон, венчание на царство), Полонез из польского акта и Сцена Юродивого. По отзывам слушателей, транскрипции Бендицкого отличались яркостью, «звуковой фантазией, красочностью»; они, к сожалению, не были записаны на бумаге¹⁰. Уже в начале XXI века новую, более пышную по фактуре транскрипцию «Рассвета на Москве-реке» выполнил С. Г. Курсанов, известный пианист-педагог и композитор А. П. Исакова осуществила блистательную эксцентричную обработку «Песни о блохе»¹¹ (существует в рукописи), а Андрей Коробейников создал исполнявшиеся им в концертах выполненные им транскрипции для фортепиано соло вокального цикла «Песни и пляски смерти» и романа «Гопак».

Отдельно необходимо отметить Фантазию на темы оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, выполненную Всеволодом



И. Худoley

Петровичем Задерацким (1891–1953). Эта творчески яркая, виртуозная обработка была создана в начале 1950-х, но опубликована только в 2020 году. Именно поэтому мы расскажем о ней — как о новой и по-своему «современной» — в конце нашего обзора. К сожалению, она до сих пор остаётся неизвестной и пока так и не удостоилась публичного исполнения...

Некоторое распространение получили издававшиеся в разное время так называемые облегчённые, предназначенные для любителей, переложения музыки Мусоргского для фортепиано в 2 и 4 руки, принадлежащие, например, Н. В. Арцыбушеву, А. Г. Руббаху, Я. Каабаку, Ю. Оленеву, А. Кондратьеву, М. Банку. В настоящих заметках мы не касаемся этих переложений, так же, как и обработок для фортепианного

трио, в частности, транскрипции Пролога для скрипки, виолончели и фортепиано, осуществлённой А. Л. Иохелесом¹² или обработки для виолончели и фортепиано Г. Стучевским музыки монолога Бориса «Тяжка десница»¹³.

Что же касается зафиксированных в нотном тексте или в звукозаписи концертных переложений для фортепиано в 2 руки музыки «Бориса Годунова», то с конца XIX столетия их создали А. И. Евгенийев, К. Н. Чернов, К. Фрюлинг, Н. Е. Перельман, А. Д. Каменский, Дж. Огдон, И. Л. Худoley. Обработки перечисленных авторов можно разделить на две группы: некоторые

⁸ Опубликовано в изд.: *Фейнберг С. Е.* Транскрипции произведений русских композиторов для фортепиано. М., 1967.

⁹ *Мусоргский М.* Рассвет на Москве-реке. Вступление к опере «Хованщина». Транскрипция для фортепиано А. Дроздова // *Сов. музыка.* 1949. № 4 (нотное приложение).

¹⁰ См.: *Бендицкий А.* Рассказы об отце; *Рыкель А.* Жизнь и искусство Семёна Бендицкого // *О Бендицком.* Саратов, 2005. С. 29, 46–47. Указано Р. А. Островским.

¹¹ Об этой обработке см.: *Меркулов А. М.* Об Аиде Петровне Исаковой и ее фортепианных транскрипциях // *Аида Исакова. Воспоминания.* Статьи. Материалы. Астана: ТОО «Art aspect», 2018. С. 110–123.

¹² *Мусоргский М. П.* Борис Годунов. Пролог. Сцена в Кремле (Колокольный звон). Обработка для скрипки, виолончели и фортепиано А. Иохелеса. М.; Л., 1949.

¹³ *Mussorgsky M.* Arie des Boris Godounow. Bearb. by G. Stutschewsky (Violoncello und Piano). Mainz: Lpz., 1932 (Konzert-Transkription, № 8).



из них (принадлежащие Перельману, Каменскому, Огдону) представляют собой транскрипции отдельных эпизодов и номеров оперы, другие («Попурри» Евгеньева, Фантазии Чернова и Фрюлинга, «Концертная сюита» Худолея) являются крупными композициями, включающими музыку многих фрагментов оперы. Такие разновидности обработок сложились исторически (ещё одной разновидностью были большие фантазии, в основе которых лежали вариации на какую-либо тему оперы)¹⁴.

В 1988 году известный московский пианист и композитор И. Л. Худолей создал «Концертную сюиту для фортепиано по опере Мусоргского „Борис Годунов“». Транскрипция Худолея выделяется среди всех упомянутых выше своей масштабностью и глубиной. Она воспринимается как гигантская фреска, эпически широкое, многофигурное, трагическое полотно, как ярко эмоциональное, обострённо экспрессивное повествование

и, вместе с тем, как выстраданное, философски углублённое размышление о сложных драматических судьбах России, как произведение, зримо воссоздающее страницы прошлого, но одновременно необычайно современное, звучащее пронзительно остро и злободневно.

Внимание автора транскрипции сосредоточено на основных драматургических узлах и музыкальных характеристиках главных действующих лиц. По словам Худолея, он опирался на первоначальную редакцию оперы, наиболее близкую стержневым темам пушкинской трагедии, — народ и власть, большая совесть царя Бориса.

В сюите Худолея (её исполнение автором длится около получаса) в основном сохранён порядок следования номеров в опере. Первая пьеса «Народ и царь» (здесь и в дальнейшем выделены названия разделов сюиты) в соответствии с заголовком двухчастна: сначала используется тема вступления к опере, затем — хор «Слава» из 2-й картины Пролога. Эпизод «Печаль на Руси» основан на музыке из 1-й картины Пролога (ариозо думного дьяка Щелкалова). Песня «То во городе было во Казани», звучащая временами с бесшабашной удалью, а порой со зловещей угрозой, составляет содержание фрагмента «Варлаам». Один из центральных номеров сюиты — пьеса «Царь Борис» — построена на материале арии «Достиг я высшей власти» и интонациях из сцены смерти Бориса, появляющихся в виде контрапунктов (позднее к ним добавляются наплывающие «мотивы галлюцинаций»), В результате создаётся ёмкий, психологически правдивый, раздираемый противоречиями образ страдающего «преступного царя». Важный смысловой контраст к этой пьесе образует музыка сцены «Расходилась, разгулялась...» — отображение «русского бунта — бессмысленного и беспощадного». Как бы в дыму

пожарищ и пепелищ Руси (невольно вспоминаются кадры «Андрея Рублёва» Тарковского) звучит фрагмент, живописующий скачку войск «Самозванца Лжедмитрия», звучит как нечто инородное, призрачное. Отдельный «портрет» посвящён «Юродивому» (эпизод из «Сцены под Кромами»), хотя интонации этого персонажа рассредоточены по всей сюите. В этой пьесе замечательно переданы печальная безысходность и трагизм судьбы России, «слёзы горькие» «русского голодного люда», «темень тёмная, непроглядная», «горе Руси» (именно этими словами и этой музыкой заканчивается опера). В заключение номера, замирая и растворяясь в общем звучании, появляются в качестве реминисценции короткие фразы Бориса Годунова и Самозванца. Эта тончайшая, изумительная, на наш взгляд, находка транскриптора олицетворяет исходящее — как бы от самого композитора — зыбкое, далёкое, возвысившееся над произошедшим, доброе напоминание и полное сокровенной любви умиротворённое прощение участников свершившейся исторической драмы (ведь Мусоргский любит всех своих героев)... Грандиозный по размаху, трагический эпилог сюиты, построенный на музыке 2-й картины Пролога, — «Звоны» — символизирует, по замыслу Худолея, вечный вопрос «По ком звонит колокол?». Лишь в самом конце на мгновение возникают интонации калик переходящих, как надежда, как тихий свет...

Цельность сюиты Худолея обусловлена не только продуманной смысловой драматургией в чередовании образов. Композицию скрепляют также связи между «картинами», построенные на нескольких темах: вступление к опере, плач Юродивого, звоны. Здесь очевидна аналогия с проведением «Прогулки» в «Картинках с выставки».

¹⁴ Эти опубликованные транскрипции мы рассмотрели в статье: Меркулов А. Оперная музыка Мусоргского в фортепианных обработках (на примере «Бориса Годунова») // М. Мусоргский: Современные проблемы интерпретации. К 150-летию со дня рождения. Сб. науч. трудов Московской консерватории. М., 1990. С. 79–96.

Весь цикл Худолея, буквально с самых первых и до последних тактов, пронизывает колокольность — черта, столь характерная для музыки Мусоргского (может быть, больше всего именно для «Бориса Годунова») и всей русской музыкальной традиции. Вспомним для начала эпизоды «колокольного звона» в «Картинках с выставки». Кроме того, один из современников композитора указывал, что «*слышал в исполнении Мусоргского фортепианную пьесу, изображавшую душевное состояние умирающего политического заключённого в Петропавловской крепости, на фоне курантов, фальшиво играющих „Коль славен“*»¹⁵. Ещё один современник вспоминал литературный вечер памяти Достоевского: «*Мусоргский сел за рояль и симпровизировал похоронный звон, вроде того, который раздаётся в последней сцене „Бориса“*. Это было предпоследнее выступление Мусоргского, а музыкальная импровизация — его последнее „прости“ не только усопшему певцу „униженных и оскорблённых“, но и всем живым»¹⁶. «Колокольная» стилистика фрески Худолея очень точно соответствует характерным особенностям мышления Мусоргского. Сюиту поэтому вполне можно воспринять как своеобразную «симфонию колоколов» для фортепиано.

Жанр транскрипции Худолея сложно определить: это ни в коем случае не клавиш отдельных эпизодов, но и не свободные «вариации на тему». Музыкальный язык основывается в целом на стилистике Мусоргского (оперно-симфонической, камерно-вокальной, фортепианной), новаторской чертой которой было «повышение диссонантного уровня гармонии». Как отмечал исследователь, «Мусоргский

убедительно раскрыл мелодические и ладовые ресурсы диссонантности — в особо характерных для него структурах диссонантной аккордики»¹⁷. Именно эту диссонантность, которая была неотъемлемой стороной мышления русского гения и которая более всего подвергалась критике со стороны современников композитора (Чайковского, Бородина, Лароша, Кюи, Римского-Корсакова и других¹⁸), Худoley убедительно подчеркнул в своей транскрипции. Некоторое обострение гармонического языка возникает в результате полифонических наслоений и стремления создать определённую красочную атмосферу или выявить сложный психологический подтекст сценического действия.

Фактурный облик сюиты, в которой используется богатый арсенал достижений пианистического искусства, отвечает её ярко концертной природе, необходимости полнокровно передать звучания оркестра, хора, вокальных голосов, колоколов и т.д. Все эти проблемы решены Худолеем блестяще и свидетельствуют о его богатейшей творческой фантазии, выдающемся пианистическом и композиторском мастерстве¹⁹.

Одна из значительных работ в истории транскрипций оперной музыки Мусоргского — Концертная обработка для фортепиано по опере

¹⁷ Гордеева-Исаева И. О гармонии Мусоргского // Модесть Мусоргский. Личность. Творчество. Судьба. С. 70.

¹⁸ Римский-Корсаков называл это «гармонической шероховатостью», Кюи — «гармоническими преувеличениями до некрасивого», Чайковский — «гармонической нескладницей и манерностью». Вообще, ныне с особым интересом читаются, например, слова П. И. Чайковского о Мусоргском как о «низменной натуре, любящей грубость, неотесанность, шероховатость», «испорченной грубостью приемов и склонностью к музыкальному безобразию». Именно музыка «Бориса Годунова» вызвала у Чайковского взрыв негодования: «...Я от всей души посылаю ее к черту; это самая пошлая и подлая пародия на музыку». Цит. по: Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. С. 404, 504, 561.

¹⁹ Столь же мастерски и впечатляюще выполнено Худолеем несколькими годами раньше концертное переложение для фортепиано Симфонической картины Мусоргского «Ночь на Лысой горе».

«Сорочинская ярмарка», созданная в середине XX века Всеволодом Петровичем Задерацким. По времени её издания — 1952 — она последняя из его произведений такого рода²⁰.

Необходимо в данном случае предварительно отметить, что множество фортепианных транскрипций Всеволода Петровича — выдающегося отечественного композитора, пианиста и литератора — целая планета в транскрипторской Галактике, заметное явление в транскрипторском искусстве XX века. Как и почти всё его творческое наследие, обработки замечательного музыканта — человека необычайно трудной судьбы — долгие десятилетия были неизвестны. Только в наши дни, спустя 70 лет (!) после их создания, они начинают возвращаться к нам...

К созданию большинства своих транскрипторских работ Задерацкий обратился, как отмечалось, в 1950 году, когда ему было без малого 60 лет и когда он был уже зрелым мастером — крупнейшим композитором, сочинившим множество первоклассных произведений (прежде всего, фортепианных), и блистательным пианистом, с успехом выступавшим в концертах в качестве солиста и аккомпаниатора. (Не будем забывать, что первые транскрипторские опыты музыканта относятся ещё к 1930 году.) Неудивительно поэтому, что все его обработки выполнены на высочайшем профессиональном уровне и отличаются незаурядными художественными и пианистическими достоинствами.

Универсальный музыкантский талант автора проявился в том, что выполненные им транскрипции созданы в разных манерах, стилях, масштабах: здесь и гигантская виртуознейшая фреска (переложение оркестрового «Испанского

¹⁵ Цит. по: Яковлев В. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников // М. П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931. Статьи и материалы. М., 1932. С. 151.

¹⁶ См. там же.

²⁰ Задерацкий В. П. Концертные транскрипции для фортепиано произведений И. Е. Хандошкина и М. П. Мусоргского / сост. и вступительная статья А. М. Меркулова. Серия «Шедевры фортепианной транскрипции». Вып. 58. М.: «Дека-ВС», 2020.



В. П. Задерацкий

каприччио» Н. А. Римского-Корсакова), и небольшая лирическая пьеса (обработка романа П. И. Чайковского «Страшная минута»), здесь и транскрипция произведения целиком с сохранением его формы (например, Скрипичная соната И. Е. Хандошкина), и транскрипция по типу попури, фантазии, парафразы («Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского), здесь и достаточно строгая обработка (та же «Страшная минута» Чайковского), и обработка весьма свободная («Попутная песнь» М. И. Глинки в авангардистской, урбанистической «перековке» — своего рода русский «Пасифик-231»). Здесь и полноформатные обработки для основной части концертной программы, и обработки, скорее предназначенные для исполнения «на бис» ...

Что касается истории масштабных транскрипторских работ музыки Мусоргского (концертных сюит, фантазий, парафраз), то здесь больше всего повезло опере «Борис Годунов»²¹, а вот развёрнутых обработок «Сорочинской ярмарки» попросту не было. Фантазия В. П. Задерацкого — первое крупное «полотно» по этой опере.

В нём, как во всяком мозаичном панно, представлено несколько разных сцен и героев. Необычайно эффектно короткое начало композиции, сочинённое «от себя» В. П. Задерацким: мощные «колокольные перезвоны», заполняющие

²¹ Подробнее об этом см.: Меркулов А. М. Оперная музыка Мусоргского в фортепианных обработках (на примере «Бориса Годунова») // М. П. Мусоргский: Современные проблемы интерпретации. К 150-летию со дня рождения. Сб. науч. трудов Московской консерватории / Отв. ред. Т. А. Гайдамович. М., 1990. С. 79–96.

все регистры, оттеняются на мгновение сухо звучащими в басу зловещими интонациями «гула нечеловеческих голосов» из оперного фрагмента «Шабаш ведьм» (сцена «Сонные видения парубка»). Интригующая завязка... Её варианты появляются между эпизодами парафразы как своеобразные «отбивки» — наподобие «Прогулок» в «Картинках с выставки». Это говорит о том, что перед нами не сюита номерного типа, а сюитный цикл «сквозного строения», исполняющийся как единое целое.

Далее следуют развёрнутая праздничная «Ярмарочная сцена» из первого действия (*Allegro moderato*), две песни Хиври из второго действия (*Andante* и *Allegro scherzando*), Думка Параси «Ты не грусти, мой милый» из третьего действия (*Andantino*) — лирический центр Фантазии с гимническим проведением «темы любви» и, в заключении, знаменитый Гопак (*Allegretto scherzando*). Все куплеты вокальных номеров варьируются в транскрипции, к тому же они в обработке отделены друг от друга импровизационными вставками-связками и пассажными каденциями. Эпизодически «появляются» и другие оперные персонажи, например, Черевик... Единственный большой эпизод, который намеренно пропущен транскриптором, — это «Сонное видение парубка» из третьего действия, что совершенно оправдано, так как данная сцена из-за своей развёрнутости и специфической образной характеристичности просто не могла гармонично вписаться в общую картину. Напомним, что и у Мусоргского первоначально это было отдельное произведение, которое он позднее лишь вставил в оперу²².

²² В 1980-х годах «Ночь на Лысой горе» Мусоргского в качестве самостоятельной пьесы обработал для фортепиано московский пианист, композитор и педагог И. Л. Худолей (см.: Худолей И. С. Концертные транскрипции на музыку М. П. Мусоргского: Сюита для фортепиано по опере «Борис Годунов», Симфоническая картина «Ночь на Лысой горе». Серия «Шедевры



В целом Фантазия пронизана атмосферой празднества, искромётного веселья, танцевальной феерии, иногда даже загула, что как нельзя лучше соответствует духу комической оперы, справедливо считающейся одной из самых жизнерадостных русских опер.

Пианистически обработка выполнена совершенно замечательно и, можно сказать, ослепляет своим блеском и изобретательностью. Здесь много тех же эффектных и труднейших приёмов, которые В. П. Задерацкий использовал в другой своей ярчайшей концертной транскрипции — фортепианной обработке «Испанского каприччио» Римского-Корсакова, о чём мы уже писали²³. Надо добавить, что в транскрипции по «Сорочинской ярмарке» автор обработки (не в ущерб броскости письма) меньше пользовался пышными и внешне декоративными приёмами листовского пианизма, которые не были

фортепианной транскрипции», вып. 10. М.: Дека-ВС, 2007). Усложнённую версию транскрипции Худолея предложил А. Дубов — см. в серии «Шедевры фортепианной транскрипции» вып. 31 (М.: Дека-ВС, 2018).

²³ См.: Меркулов А. М. О транскрипторском наследии В. П. Задерацкого и его обработке «Испанского каприччио» Римского-Корсакова (серия «Шедевры фортепианной транскрипции», вып. 57. М.: Дека-ВС, 2020. С. 3–7).

особенно близки Мусоргскому. В этом видится проявление его тонкого стилистического чутья.

Ныне можно только порадоваться, что рассмотренная нами Концертная обработка для фортепиано по опере «Сорочинская ярмарка», как и другие замечательные шедевры фортепианной транскрипции, созданные в своё время В. П. Задерацким, наконец-то возвращается к нам из забвения чтобы обрести, будем надеяться, своё звучащее исполнительское бытие.

Как видим, круг фортепианных концертных транскрипций музыки Мусоргского достаточно широк, что позволяет выбрать и включить в свои программы наиболее приглянувшиеся обработки. Играя, например, «Картинки с выставки», пианист обычно задумывается, что играть рядом в этом же выступлении. Кто-то добавляет мелкие фортепианные пьесы автора «Хованщины», кто-то исполняет в добавление к Сюите памяти Гартмана «Ночь на Лысой Горе» в старой и скромной в пианистическом отношении обработке Н. Чернова, не зная об имеющихся других, более современных и пианистически гораздо более ярких. Ныне решение этой проблемы значительно упростилось и имеет теперь множество вариантов на самые разные вкусы.

Разумеется, можно добавить и свою собственную транскрипцию. Вспомним здесь (в качестве возможного исторического напутствия) один замысел такого рода, который в своё время намеревался осуществить Лист. Он был в совершеннейшем восторге от вокального цикла Мусоргского «Детская» и собирался сделать его транскрипцию для рояля соло, но эта интересная идея, к сожалению, не была им реализована. Может быть, кто-нибудь обратится

спустя полтора столетия к этому неосуществлённому замыслу?!

Ну, и, поскольку прозвучало имя Листа, позволим себе в самом конце выразить надежду, что рождённое легендарным артистом ещё в 1839 году детище — *Klavierabend* — сохранится в полном объёме, и мы будем иметь частое удовольствие наслаждаться самыми разными произведениями музыкальной классики и, понятно, сольной игрой пианиста во всех её тончайших деталях! ■



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

30 августа 2025 ушёл из жизни замечательный российский музыкант, пианист, педагог, просветитель и музыкально-общественный деятель, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат премии Фонда «Русское исполнительское искусство», заведующий кафедрой специального фортепиано консерваторского факультета Челябинского государственного института культуры, профессор Евгений Александрович ЛЕВИТАН.

Евгений Левитан родился в 1943 году в блокадном Ленинграде в семье со славной историей — по материнской линии потомок русских дворян, родной племянник выдающегося поэта Александра Введенского. Был эвакуирован в Оренбург, где учился у представителей школы Гнесиных и Столярского — Ирины Робертовны Дерингер и Евгении Михайловны Губер. Окончил Горьковскую консерваторию по классу Берты Соломоновны Маранц и аспирантуру Московской консерватории по классу Станислава Генриховича Нейгауза.

С 1973 года в течение 34 лет работал в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, с 1996 заведовал кафедрой специального фортепиано.

В 2005 году возглавил кафедру специального фортепиано на консерваторском факультете Челябинской государственной академии культуры и искусств, ныне Челябинского государственного института культуры. Здесь осуществил свою мечту — основал Международный конкурс пианистов имени Станислава Нейгауза.

Всю свою жизнь Евгений Левитан посвятил музыкальному искусству, был преданным последователем и пропагандистом нейгаузовской школы и являлся одним из ярчайших её представителей, что отражалось в глубоком содержании его исполнительского искусства и выдающемся педагогическом наследии — сотни учеников в России и за рубежом, имевшие счастье и честь прикоснуться к его великому дару Учителя.

... Я всегда считал, чтобы хорошо преподавать — надо играть. На сцене надо быть всё время, либо с сольным, либо с камерным репертуаром. Как бы это ни было сложно...

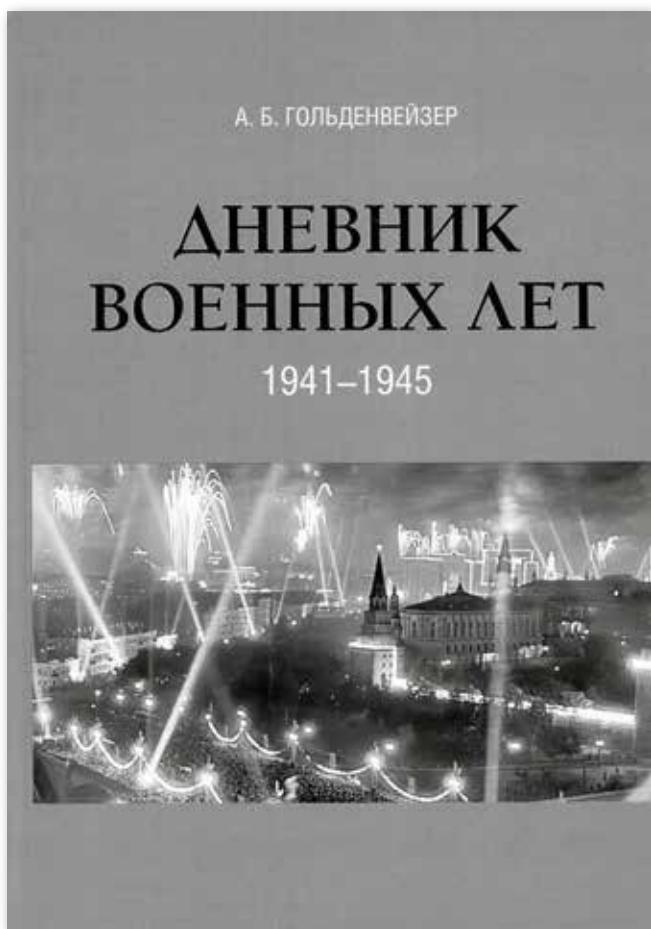
... Я стремился передать идеи своей школы в широком смысле этого слова. Генрих Густавович Нейгауз говорил, что суть настоящей музыкантской школы в умении расшифровать замысел автора. То есть надо, чтобы в интерпретации музыканта слышалось «я играю ШОПЕНА», а не «Я играю Шопена»...

... Очень часто в процессе работы всё внимание педагогов нацелено только на пианизм. А что касается характера музыки — кто как чувствует, так и играет. Конечно, своё ощущение у исполнителя должно быть, но мы не имеем право менять то, что было заложено композитором. С работы над расшифровкой замысла автора я и начинаю свою работу...



Привычка к дневнику

А. Б. Гольденвейзер. Дневник военных лет (1945–1945). Ред. Л. Л. Тумаринсон. М.; СПб., «Нестор-История», 2025. — 584 с., ил. Тираж 500 экз.



Для настоящего музыковеда-источниковеда **Александр Борисович Гольденвейзер** — объект исследования, о котором можно только мечтать: великий пианист, композитор, педагог, профессор Московской консерватории оставил обширное эпистолярное наследие. Его сердцевина — *дневник в со-рок одной тетради*, охватывающий огромную историческую дистанцию

в 72 года. Первая запись сделана 18 ноября 1889 года (Гольденвейзеру в тот момент было 14), последняя — 25 ноября 1961 года, за день до смерти.

В замечательной статье «Мясковский: философия жизни?» (журнал «Советская музыка», 1991, № 2) музыковед Сергей Роговой, анализируя наследие композитора через призму философии

экзистенциализма, писал, что симфония для Мясковского — творческая параллель бытовому времени: *«Привычка к симфонии отождествляется с привычкой жить»*. Заменим слово «симфония» на «дневник» — и эта мысль в точности определит отношение Гольденвейзера к ведению дневника. Но есть нюанс: у «Старика» (как звали А.Б. ученики и почитатели ещё с 1920-х) **привычка к дневнику** формировалась постепенно. *«События каждого дня он стал записывать лишь с января 1926 года. Ежедневные подробные записи начались тогда во многом по той причине, что появились темы, на которые автор дневника старался не говорить со своей женой Анной Алексеевной, не желая лишней раз её волновать. Это, прежде всего, её пошатнувшееся здоровье (от неё скрывали серьёзность заболевания), травля, развёрнутая против него и ряда профессоров (Московской — ред.) консерватории деятелями Российской ассоциации пролетарских музыкантов и, наконец, собственное нездоровье...»* (редактор издания Леонид Тумаринсон).

Гольденвейзер был довольно скупым на эмоции человеком, он никогда не жаловался на обстоятельства судьбы, трудности, нездоровье. *«Блажен, кто улыбается, кто с радостным лицом/Несёт свой крест безропотно под терновым венцом,/ Не унывает в горести, в печали терпелив/И слёзы копит бережно, из в сердце затаив/...Кто среди невзгод, уныния, тревоги и страстей/ Не докучает ближнему кручиною своей»*. Эти строки одного из лучших стихотворений К.Р. почти идеально объясняют суть как самой натуры А.Б., так и его отношение к писанию дневника. *«Трудно представить себе его улыбающимся и ещё труднее — смеющимся»*, — справедливо замечает редактор. Но в остальном строки К.Р. — как раз об А. Б. Записи

зрелого Гольденвейзера — не литературный дневник, а педантичное, краткое, внешне очень сухое и сдержанное фиксирование событий каждого дня. Не раз и не два Гольденвейзер сомневается, что эти записи могут быть интересны будущему читателю. Например, 12 декабря 1941 года он пишет: *«Очень всё ничтожно, как будто у меня и мыслей никаких нет»*. А вот фрагмент записи 9 августа 1944 года: *«Как на экране видишь бесплодно уходящую жизнь»*. Здесь и проявилась удивительная цельность и самодисциплина, присущая этому титану: он шёл вперёд, несмотря ни на что, он загружал себя работой (во многом, чтобы заглушить неизбывное горе от смерти любимой жены, тоску по ней), он шёл к людям, несмотря на частый внутренний импульс к одиночеству!

Из сказанного ясно, что выделение отрезка «22 июня 1945–9 мая 1945 года» (в дневнике это конец 19-й — начало 25-й тетради) не выглядит искусственным именно в силу неукоснительного соблюдения А.Б. графика и единого стиля ведения документа. Первые вошедшие в издание записи сделаны в Москве, затем «Старика» эвакуировали в Нальчик, Тбилиси, Ташкент, а в середине марта 1943 года он вернулся в столицу. В большинстве случаев Гольденвейзер делал несколько записей в день — вплоть до четырёх и пяти! Читая их, поражаешься тому, сколько успевал человек, которому в описываемый период было от 66-ти до 70-ти лет: концерты, преподавание, сочинение музыки, общественная деятельность и т.д.

Сомнения Гольденвейзера по поводу ценности собственных наблюдений с исторической дистанции выглядят совершенно безосновательными: портрет человека на фоне времени столь реалистичен, что напоминает кинодокументалистику высочайшего класса. Практически в каждом дневниковом дне есть

фрагментарный пересказ сводки Совинформбюро и краткая эмоциональная оценка Гольденвейзером новостей с фронта. Нередко встречаются лаконичные характеристики людей, с которым общался музыкант. Многие из них достаточно остры, но Гольденвейзер никогда не переходил грани, за которой искренность и прямота становятся чем-то иным. Вот, например, фрагмент записи 14 сентября 1941 года (в этот момент Гольденвейзер находился в Нальчике, куда эвакуировались многие деятели искусства, в том числе и артисты Московского Художественного театра): *«Немирович (–Данченко) держится полубогом. Несмотря на свои 83 года, подтянут и достаточно бодр. Избалован выше меры. Ценит свои слова (малозначительные) на вес золота. Других абсолютно не слушает. По существу — внутренне беден и тщеславен бесконечно»*.

Безусловно, в дневниках чувствуется и внутренняя самооценка: как любой человек, живший в сталинское время, Гольденвейзер не мог не понимать, что какое общественное положение, репутация и возможности общаться с сильными мира сего (у Гольденвейзера всё это было, и примерам, когда он использовал эти возможности для благого дела, — несть числа!) не гарантируют ни жизни, ни свободы. Тем удивительнее эмоциональные провалы, выплески, глубочайшие размышления, которые обогащают наше восприятие жизни не просто отдельного человека — поколения! В качестве примера приведём лишь один фрагмент записи 29 июня 1941 года: *«На душе тяжёлая тревога. Мрачные предчувствия надвигающейся катастрофы... Не могу допустить, чтобы гнусный ужас гитлеровщины восторжествовал, и в то же время кажется, что эту дику лавину нам не удержать...*

В конце концов, они буду сброшены с наших плеч... Но мне уже, пожалуй, светлых дней не увидеть... Погибнет всё, чем я жил, а от моей жизни и всего мною пережитого не останется и праху... Господь дал, Господь взял».

Эта удивительная запись вызывает целый пласт исторических ассоциаций и воспоминаний. Всем нам памятни идеологические установки первого периода войны, акцентирующие уверенность в скорой победе. Вспомним строки великого поэта поколения детей войны Геннадия Шпаликова из стихотворения «Рио-Рита» (впоследствии из него родилась песня кинорежиссёра и композитора Петра Тодоровского, вошедшая в его фильм «Военно-полевой роман»): *«Ничего, что немцы в Польше, —/Но сильная страна:/Через месяц — и не больше —/Кончится война»*. И вот перед нами запись человека, который на седьмой день после начала войны осознаёт цену будущей Победы, которая большинству его соотечественников открылась лишь после победного Сталинграда 1943-го!

Как подчёркивает редактор издания, в дневнике сделаны купюры: в частности, удалены почти все записи, фиксирующие погодные условия, а также упоминания собственного физического и душевного здоровья. Подобная **цензура вкуса** и здравого смысла в отношении дневника не нова: в середине 1990-х Елена Ивановна Гольденвейзер (в девичестве — Грачева) — ученица, секретарь, вторая жена, вдова А.Б., многолетняя заведующая мемориальной квартирой музыканта, которую они вместе и создавали, — опубликовала пять тетрадей дневников. В издании купированы воспоминания о Л. Н. Толстом (они в своё время публиковались отдельно), а также тексты сугубо личного характера. По мнению вашего рецензента, подобный подход допустим,



если публикатор чётко обозначает типы изъятий, а главное — обладает архивной и источниковедческой культурой. И эта культура, безусловно, — сильная сторона нынешнего издания. Леонид Тумаринсон — известный историк, источниковед, давно интересующийся музыкой и музыкантами. Ему принадлежит ряд масштабных публикаций о пианисте, дирижёре, педагоге, директоре Московской консерватории (1889–1905) Василии Ильиче Сафонове. В описываемой книге за текстом дневника идёт почти 100 страниц примечаний (комментариев), Хронограф жизни и творчества Гольденвейзера, его исполнительский репертуар и традиционный указатель имён и (внутри) произведений. Таким образом, читатель

получает вместе с текстом и *контекст*, и *подтекст* (например, публикуются письма, о которых упоминается в дневнике).

Обидным просчётом на этом фоне выглядит неоднократное ошибочное наименование Российского национального музея музыки (РНММ): Леонид Тумаринсон называет эту институцию Государственным центральным музеем музыкальной культуры (ГЦММК). Десятилетиями (с начала 1940-х по 2011-й) музей действительно носил это название, но в 1954 году ему было присвоено имя М. И. Глинки, которое сохранилось и в титуле институции в 2011–2018 годах (Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки). Ситуация тем

более странная, что сама публикация осуществлена, в основном, именно на основе материалов из фондов РНММ.

Замечателен финал книги (основной её части) — запись 9 мая 1945 года, и это тот редкий случай, когда она единственная. Приводим завершение:

«В 10 ч. салют: 30 выстрелов из 1000 орудий. Очень красиво освещалось всё небо бесчисленными прожекторами. Какие-то высоко на небе были яркие красные флаги, не знаю, как сделанные. После салюта множество самолётов, летели ракеты „замедленного действия“. Было очень красиво. Дома играл».

Невольно думаешь, что **это его и спасло**. Потому что музыканта по-настоящему спасает **только это!** ■



Михаил СЕГЕЛЬМАН
Музыкальный критик, пианист,
эксперт, ведущий программ.
Ведущий научный сотрудник
Российского национального музея
музыки



ГРАНИ РОМАНТИЗМА, ИЛИ «КАМАСУТРА» НА КРЫШКЕ РОЯЛЯ



ПО законам детектива автор выводит преступника «на чистую воду» лишь в самом конце повествования. Но, не обладая мастерством Жоржа Сименона или Агаты Кристи, я сразу, в начале статьи каюсь перед читателем: слово «Камасутра» выбрано мною исключительно в корыстных целях (хотя и продиктованных жизненным опытом). Назови я свою статью «Соотношение агогической нюансировки с пальцевой моторикой в общем русле тенденций интерпретации романтической и постромантической музыкальной ткани», никто, включая журнального редактора, её бы не прочёл. А так, с «Камасутрой» шанс всё-таки есть... А посему — несколько слов благодарности в адрес «Камасутры».

В эпоху социалистического пуризма за этой книгой закрепилась слава эротической (конечно, издана она не была, но тогда

бытовал принцип «я Ленина не видела, но я его люблю»). Автор текста, индийский философ Малланга Ватсьяяна научно классифицировал шестьдесят четыре «искусства божественного единения», на что ему потребовалось примерно 1/5 общего объёма книги. В остальных разделах автор рассуждает на тему «как быть хорошим гражданином» и предаётся размышлениям о взаимоотношениях мужчины и женщины. Божественно-философской созерцательности «Камасутры» порядочно навредили ошибочно считающиеся оригинальными средневековые монгольские иллюстрации (неопровержимое доказательство, что в период татаро-монгольского ига наши азиатские завоеватели сами изрядно «подраспустились»!). Сегодня, когда книга стала доступной, каждый может убедиться: «эротическим» главам отведена функция технически-классификационного описания. «Камасутра» — как этюды Черни:

чтобы безупречно сыграть сонату Листа, не обойти стороной черниевский «храм» гамм и арпеджий, который, как и «Камасутра», помогает, но не заменяет. Как, кстати, и учитель, которому не дано двигаться вперёд за своего ученика, но он может указать разумное направление.

ОСТОРОЖНО, И В ЛУЖАХ БЫВАЮТ ПОДВОДНЫЕ КАМНИ!

Становление музыканта таит в себе множество опасностей. Со всех сторон так и сыплются советы и наставления, что нужно играть, как и почему. Мало нас, педагогов — за каждым углом притаился всезнающий искусствовед-теоретик, который так и норовит подвести под девственную наивность молодого исполнителя научную базу, обосновать, углубить и подытожить. Скажем, пришли вы в нотный магазин и, проносясь в стремительном галопе мимо «капканов» книжного отдела, оказались в нотохранилище. Не радуйтесь раньше времени: ноты, как правило, предварены «лаконичным» вступлением этак на полтома. Их очевидная бесполезность в эпоху экологических катастроф приобретает оттенок вредности: для появления таких научных преамбул в Амазонии ежегодно погибает несколько десятков деревьев. Вот откуда идёт угроза всеобщего потепления!

«А сам-то что, — справедливо воскликнет возмущённый читатель, — ведь тоже поучать собрался!» Даю слово ограничиться пересказом того, чему научила меня практическая деятельность. Например, не покупайте отечественных нотных изданий — в зарубежных вступлениях тоже напечатаны, но на непонятных иностранных языках, так что без потери времени вы сможете сразу начать освоение нотного текста. Вот как это просто!



ГРАДУСНИК РОМАНТИЗМА

Жизнь дарит каждому возможность «с молодых ног» стать романтиком: пышная шевелюра, первый поцелуй, свежевыученная «Крейслериана»... Но волосы начнут редеть, появится терпимость к Булезу, а любовная бессонница приобретёт возрастные аспекты. Всё это означает, что пришла пора спокойно поразмыслить: что же это такое — романтизм?

Жизненный опыт подсказывает: лучше всего учиться на чужом примере. А посему, посмотрим, как с романтизмом обошлись наши родственники, служители Мельпомены. История театрального исполнительства — это история пути от возвышенного, романтически-выспренного стиля декламации (произнесения) к повседневной, «обыденной» интонации, к «заземлению» слова.

Это касается и нас — подобная тенденция наблюдается и в музыкальном исполнительстве.

Сравнивая записи h-moll'ной сонаты Листа, сделанные пианистами начала прошлого века с нынешними, мы с удивлением обнаруживаем, что тогда соната звучала на добрых четверть часа дольше.

Говоря о романтизме в музыке, хочу разделить эту тему на два аспекта. Первый из них — чисто исторический, научный. Его с почтением я оставляю для умных и образованных. Наверняка кто-то из них уже «выявил» и доказал, что романтизм впервые предстал миру в третьем такте четвёртого лендлера Шуберта и похоронен в задней части кладбища (слева у стены) в Гармиш-Партенкирхене в одной могиле с Рихардом Штраусом. Другой аспект — романтизм исполнительский. Он — лакомая приманка для слушателя. Вот почему многие исполнители романтизируют всё и вся, пожиная за это восторженное признание.

Вряд ли можно с достоверностью выяснить, кто был в истории музыки первым исполнителем-романтиком,

но то, что такой романтизм и доныне «жив и здоров», — факт. У романтизма, как у любого живого существа, можно измерить рост и вес (бывает крошка-недоросток, а другой — до неестественности толст), а также температуру (порой — пониженная, а порой — на грани кипения!). К тому же можно чётко проанализировать, каковы выразительные средства исполнительского романтизма.

Пожалуй, самое главное из них — природная музыкальность исполнителя. Я уже писал, что она — не что иное, как способность интуитивно привнести в прочтение агогическую свободу. Это и есть то, что называют «музыкальным талантом». Такую интуицию можно ненадолго подменить педагогическим диктатом, но неспособный ученик не сумеет использовать этот принцип в других, самостоятельно выученных им произведениях.

Интерпретация «красна» чувством меры — даже самую лучшую филейную вырезку можно легко сделать несъедобной, «пербухав» соль, перец или другие специи. В исполнительстве речь идёт о нюансах, мелочах, которые можно взвесить лишь аптекарскими весами.

Нам, музыкантам, повезло: мы интерпретируем нотный материал, который прекрасно приспособлен для такой «отсебятины».

Кстати, подобная открытость для исполнительского «волютаризма» заложена и в других видах искусства: к примеру, хороший актёр может «исполнить» газетный анонс о ремонте санузлов так, что кровь в жилах застынет. Но артистам театра не так повезло, как нам, музыкантам: для их оценки применяют «градусник реализма», и любой Станиславский может в одиночасье «опустить их ниже плитуса» своим «Не верю!».

Жизнь музыкального произведения немислима без эмоционального отношения к ней со стороны исполнителя. Мир эмоций

раскинулся в широкой амплитуде между «возвышенными» и вульгарно-примитивными (не могу не процитировать чудесное немецкое выражение «süße Spucke», что означает «сладкие слюни»). Исполнительская эмоция — как поцелуй, бывающий и подлинным, «взаправдашним», и по-голивудски «happy end'овым», и даже партийно-правительственным.

Кульминацией романтизма считается музыка Шумана и Шопена (хотя, полагаю, такое «объединение» неправомерно — романтизм Шумана из иного «теста». Композитор (к сожалению!) не был понят современниками, не «доросшими» до высоты полёта шумановских фантазий. С Шопеном всё было попроще: он считался вершиной романтически-салонных достижений своего времени, а Шуман — инопланетянином из будущего.

Пищевые сравнения сегодня актуальны и модны. Я с охотой перенимаю их и переносу в жанр оценки создателей музыки и музыкальных стилей. Есть два композитора, которых я могу сопоставить с «первоосновными» источниками еды: Бах и Бетховен. Они, в моём представлении, как хлеб и вода. А Шопен — сродни тирамису. Еда сладкая, вкусная, но три раза в день я бы это блюдо есть не стал.

ТИРАМИСУ. РЕЦЕПТЫ ПРИГОТОВЛЕНИЯ

Мир музыки полон неожиданно-стей, и «поставляют» их или те, кто очень хочет, но ничего не может, или большие личности, чей талант впечатляюще значителен, а потенциал — велик.

Недавно я посмотрел в записи лондонский концерт Святослава Рихтера 1989 года. Играл он в тот вечер этюды Шопена, считающиеся одной из вершин романтизма. Как

правило, их интерпретируют с такой утрированной чувственностью, что не знаешь, смеяться или плакать. Так вот, вместо жирной выпренности великий пианист придал им «здоровый» этюдный (согласно этикетке) характер. И даже свободлюбивые воззвания 12-го этюда (ор. 10) у Рихтера впечатляли, в первую очередь, своей виртуозностью, а не переживаниями за судьбу революционного восстания. Конечно, такое прочтение было возможно только при наличии «говорящей за себя» технической оснащённости при совершенстве пианизма, «сохранённого» этим более чем зрелым Мастером. Игра Рихтера для меня всегда была образцом художественной честности. Её невозможно было «приписать» к какому-либо стилю, направлению — классицизму, романтизму, модернизму. Его стиль носил имя Святослав Рихтер.

Жизнь не единожды подарила мне счастье быть свидетелем его «диалога» с композиторами, к чьим произведениям он обращался в концерте. Были это Шуберт, Бетховен или Прокофьев, — Рихтер никогда «не лебезил» перед великими — он общался с ними «на равных», оставаясь самим собой.

А сейчас — впечатления от иного Шопена. 24 прелюдии в исполнении Михаила Плетнёва. Я «внимал» (воистину!) записи этого концерта в дороге, за рулём и, доехав до цели, остался в машине, чтобы дослушать до конца (из-за чего непростительно опоздал на встречу). Это был «лучший» Плетнёв, исполнение которого всегда благородно, изысканно.

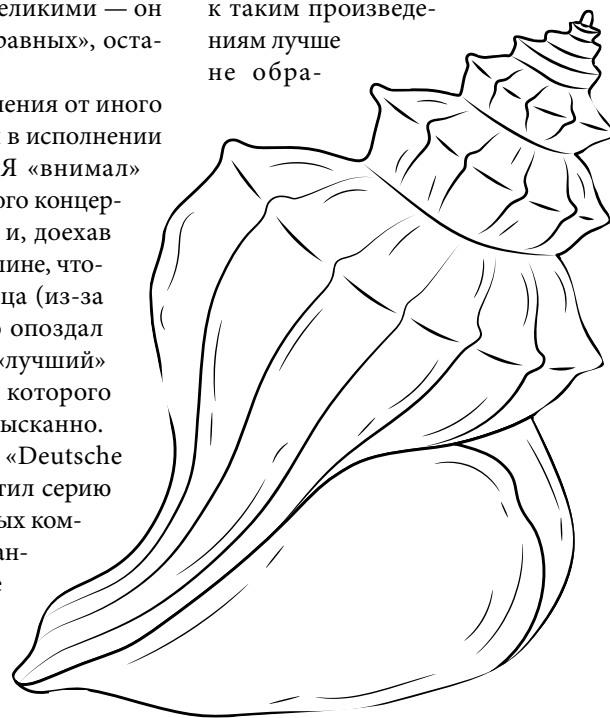
Много лет назад «Deutsche Grammophon» выпустил серию необычно оформленных компакт-дисков фортепианной классики. Южные растения, яркие цветы соседствовали на обложках

с причудливыми рыбами, птицами. Я не помню, что на дисках было записано, но внешний вид выделял их из массы других и «магически» притягивал к себе. Так вот, если бы я получил задание подобрать для шопеновской записи Плетнёва «созвучный» ей конверт, то изображение экзотической морской раковины из той серии как нельзя лучше подошло бы для этого. С одной стороны, обычное, «функциональное» явление природы, а с другой — гимн фантазии Создателя.

Плетнёв, играя Баха, Бетховена, Шуберта, Чайковского, Глинку, Балакирева, всегда самобытен и при этом узнаваем. Какими средствами он этого добивается — до конца не понять, но спутать его ни с кем невозможно.

Безусловно, можно говорить о репертуарной универсальности этого гения фортепиано. Но один раз я был свидетелем «непопадания», когда его глубокая, сдержанная возвышенность «не выстрелила». Это случилось при исполнении «шлягера» Шульца-Эвлера «На прекрасном голубом Дунае». Тогда я осознал, что с его безупречным вкусом

к таким произведениям лучше не обра-





щаться. К тому же, и обязательной в этом жанре «оглушающе виртуозной» игра Плетнёва не была — она «выглядела» не более чем «добротной».

Несколько лет спустя я провёл эксперимент, исполнив мазурку Полины Виардо на двух концертах для двух «идентичных» публик, в одной и той же стране. В первом концерте я пытался держать себя в рамках хорошего вкуса, «не вылезать из рубашки», думать о форме произведения и... получил не более чем сдержанные аплодисменты.

На втором концерте я сознательно играл отвратительно «по-простецки», неестественно вычурно. Зато публика «орала» от восторга. Я прекрасно осознаю условность этого эксперимента — невозможно дважды войти в одну и ту же реку, но вульгарное прочтение вульгарного произведения как нельзя лучше «играет» на вульгарных струнах публики.

Вот и подспела пора поговорить о третьем члене «святого семейства»: рядом с композитором и исполнителем находится и их «адресат» — слушатель. Будем, наконец, честными:

«идти у публики на поводу» и «отвечать её запросам» — одно и то же, «масло масляное», атрибут социалистического музыковедения. В концерте воспитывать публику — делодохлое: поезд уже давно ушёл e basta! Разговоры о «просветительстве» — пустая болтовня.

Я, руководствуясь своим опытом, заранее могу сказать, какая публика ждёт меня в том или ином зале. К примеру, уже задолго я радостно предвкушаю встречу со слушателями лондонского Вигмор-Холла. Эта публика умна, образована и охотно «воспринимает» иностранные языки. Важное качество — она лишена немецкой пугливости («не принято», «неудобно», «стыдно потревожить») и после концерта почти в полном составе является к тебе за кулисы, чтобы поблагодарить и пообщаться. Такая атмосфера «взаимопонимания» дорогого стоит! Завершу эпизод на музыкально-поэтической волне: как и у Бетховена, «замкнувшего» своё творчество обращённой к миллионам «Одой» Шиллера, процитирую в конце главы гениальное стихотворение моего детства, созданное Сергеем Михалковым: «Мамы разные нужны, мамы разные важны!». Настоятельно рекомендую полностью прочесть это стихотворение вашим детям и внукам. Их умы заняты сегодня другим, а михалковский «перл» — кладёзь мудрости библейского размаха — прошёл мимо них.

СУД ИЛИ САМОСУД

Я сознательно выношу из цепочки «композитор-исполнитель-слушатель» якобы «связующее звено» — критика. Пальцев на одной руке достаточно, чтобы в одной из музыкальных столиц мира, в Берлине, перечесть умных, доброжелательных, сдержанных и, главное, понимающих критиков, не выносящих «приговоров», продиктованных, в первую очередь,

Б. Ефимов

подспудным чувством собственной неполноценности, «эго», уязвлённого чужим талантом. Рецензий таких «пророков» я с нетерпением ожидал в далёкой молодости. Потом понял, что меня ждёт пустое, а порой и злобное бумагомарательство.

Такой перелом в их оценке произошёл у меня в один из первых приездов в Вену. Сергей Лейферкус, мой солист, пел замечательно, да и я был собой доволен. Назавтра вышло шесть рецензий: пять донельзя хвалебных, а одна — полный «разнос». Сергей, якобы, был нечист в интонации, скучен, а вокально — на низком уровне. «Зато» Скигин — громко «колошматил» не по тем клавишам. Я переслушал запись: за весь концерт я «промазал» только одну ноту (если честно, это немного). Полагаю, и её не было слышно, ибо это произошло в одном из «фонтанных» всплесков «Весенних вод» Рахманинова. С тех пор я не прочёл ни одной рецензии на свои выступления. Об отношении к критикам я однажды говорил с Ланг Лангом. Великий китайский пианист, самолюбивый романтик рояля постоянно подвергается уничтожающей критике в немецкой прессе. Слава Богу, ему на это глубоко наплевать, и, что самое приятное, многотысячным толпам почитателей пианиста тоже. Залы набиты, и приём публики — всегда изумительный. Как говорится, собаки лают — караван идёт!

В прекрасной передаче телеканала «Культура», посвящённой Эмилю Григорьевичу Гилельсу, Владимир Спиваков рассказал, как великий пианист сетовал на царящую вокруг него недружелюбность критики. Любимым занятием пишущей братии в те годы было сравнение Эмиля Григорьевича со Святославом Рихтером. Реакцию на этот «террор» со стороны прессы я сам наблюдал, точнее, слушал в Большом зале Ленинградской филармонии, когда Гилельс играл Сонаты Бетховена.



Видимо, пианист решил предстать в своих интерпретациях не менее значительным титаном-мыслителем, чем Рихтер. Больно говорить, но эти попытки вызвали скорее чувство сострадания, чем восхищения...

НЕЖЕЛЕЗНЫЙ ФЕЛИКС (МЕНДЕЛЬСОН, А НЕ ДЗЕРЖИНСКИЙ)

В педагогической деятельности я часто призываю моих студентов не разводить «мендельсоновщину». Имя этого

замечательного композитора я использую (даже жаль!) как что-то нарицательное — «мендельсоновщина» стала для меня символом «перебора» в музыке и приобрела такой негативный смысл оттого, что мало где рождается так много дурновкусия, как в исполнении его произведений. Мендельсон — странный композитор: насколько гениальны его фортепианный и скрипичный концерты, настолько много «наплодил» он «второсортного». В этих произведениях и «отрываются» (как говорят сегодня) молодые, ещё не обретшие вкусовых «предохранителей»,

исполнители. Вот оно, благодатное поле для «переборов», вкусовщины, романтической пены. И, что самое удивительное, при помощи таких «музыкальных откровений» порой достигаются высшие ступени признания, популярности среди широких масс. Одним словом, «мендельсоновщина» на марше.

Существует рыночный закон: на каждый товар есть свой покупатель. Применительно к нам это звучит, как «каждый артист найдёт своего слушателя». А так как слушатели бывают разные, то нужны и разные артисты. Полагаю, слушатели Соколова, Плетнёва, Березовского, Мацуева, Трифонова не придут к «общему знаменателю». И не должны: у всех есть свои представления и потребности. Ну, и слава Богу — главное, чтобы концертные залы не пустовали. Это как в виноделии: одни пьют дорогие, изысканные, тонкие вина, а другие — «повседневные», столовые. Главное по мне — чтобы пили! (Кстати, по статистике винопродаж столовые вина далеко впереди).

Подытоживая эти и многие другие примеры, я пришёл к целому ряду выводов. По сути, романтической музыки не существует, а есть романтизм исполнительства, ибо в романтическом ключе можно интерпретировать любую музыку, вне зависимости от времени, эпохи её создания. Так называемый

«период музыкального романтизма» попросту «дарит» нам произведения, которые удобно, «сподручно» романтизировать, они — хорошие заготовки, «болванки». Но на самом деле баховская мелодия не менее романтична, чем шопеновская. Конечно, музыка современного конструктивизма не так «пригодна» для романтизации, но, если «поднатужиться», и она «сойдёт».

Второе. Есть врачебная мудрость: «Всё в большом количестве приводит к ...» (в «умной» статье назовём это «нарушением работы кишечника»). Жизнь научила, что чрезмерное употребление романтических приёмов, «заморочек» грозит как музыкальному произведению, так и исполнителю, ибо от духовной возвышенности до дурновкусы — один шаг.

Третий вывод. Музыкальное искусство рождено исключительно для талантливых людей, и только в политике «каждая кухарка может управлять государством» (сердечный привет любителю «нечеловеческой» «Аппассионаты»!). В музыкальной жизни исполнительскую «импотенцию» скрыть невозможно.

Так что надеяться на помощь учителя — пустая трата денег.

Четвёртое.
Не «любая» музыка подходит любому

исполнителю. Конечно, есть универсалы, берущиеся за всякую работу (и водопровод починить, и блоху подковать), но желательнее каждому «взявшемуся за гуж» чётко осознать свои возможности и целенаправленно выбирать сферу приложения своего дарования. А если такового совсем нет, то, как порой спрашивала на своих мастер-курсах великая Шварцкофф: «А у вас, милочка, есть какая-нибудь другая профессия?»

ЭПИЛОГ

Вернусь к началу статьи. «Была создана „Камасутра“, в соответствии с предписаниями, для блага всего мира, Ватсяяной, который вёл жизнь ученого-богослова и был полностью погружён в созерцание Божественного», — такими возвышенными словами автор «Камасутры» завершил свой труд. Боюсь, подобная патетика в устах автора данной статьи будет выглядеть неестественной — жизнь гастролирующего артиста далека от замкнутой жизни ученого-богослова. Но в меру сил старался и я, а написанным (в какой-то мере) «облегчил» не только память, но и душу. ■



Семён СКИГИН
Пианист, профессор Берлинской высшей школы музыки имени Х. Эйслера. Регулярно проводит мастер-классы в музыкальных вузах Германии, Нидерландов, США и России. Постоянный приглашённый педагог Молодежной программы Большого театра России. Лауреат премии Gramophone (1995) и Каннской премии в области классической музыки (1996).

A black and white photograph of an elderly man with glasses, wearing a watch, playing a piano. The camera angle is from the side, showing his profile as he looks down at his hands on the keyboard. The lighting is dramatic, with strong highlights and shadows.

**КУТ ДЖАРРЕТТ: ВСЕГДА
В СВОБОДНОМ ПОЛЁТЕ**

Сказывают, история эта произошла в центре «вечного города» в середине прошлого века, где повстречались два музыканта-импровизатора. Сказывают, один был Фредерик Ржевски, другой Стив Лэйси. Сказывают, Ржевски попросил прояснить за полминуты, чем музыка импровизационная отличается от любой иной. И Лэйси без колебаний сформулировал: чтобы это объяснить, у импровизатора лишь тридцать секунд, тогда как у академического автора целая жизнь. Было это или нет, уже неважно. Главное — в мгновенной реакции импровизатора, с ходу выдавшего ответ стремительный и оригинальный. Это, собственно, и есть некая суть, сердцевина джазового искусства.

Однако сложилось так, что джазовой импровизации оказалось недостаточно для тех, кто решил начисто отказаться от любых ограничений; тех, кто кроме абсолютной импровизационной свободы (или чистой импровизации) ничего более не признавал и поэтому творчество своё так и назвал — свободная импровизация. Лидерами здесь выступили гитарист Дерек Бейли, придумавший ещё пару терминов («неидиоматическая импровизация», «игра без памяти»), и группа АММ с лидером Корнелиусом Кардью.

Музыканта, о котором далее пойдёт речь, тоже относят к мастерам свободной импровизации, но сколь же далека импровизационная свобода нашего героя от свободы, граничащей с дилетантизмом и просто неумелым владением инструментом, многих «мастеров» неидиоматических импровизаций. Впрочем, отметим, что со свободной импровизацией у нашего героя не всё так однозначно. Давайте разбираться.

Кит Джарретт (род. 1945) — пианист, композитор, мультиинструменталист. Но прежде, безусловно,

один из лучших пианистов в истории джаза. Начинал как вундеркинд, в шесть лет сыграв первый публичный концерт из опусов Баха, Бетховена, Моцарта и двух собственных пьес, и на протяжении многих десятилетий, вплоть до двух подряд инсультов в 2018-м, сохранял выдающийся уровень игры. В своём творчестве использовал разные стили и манеры — от раннего страйда, блюза, госпела, бопа до постбопа, фри-джаза, джаз-рока, сочетая их с элементами классики, романтизма, импрессионизма... Но при этом удивительным образом избегал столь свойственного музыкантам второй половины XX — начала XXI веков синтеза и эклектики. Игра Джарретта настолько индивидуальна и стилистически узнаваема, что спутать её с кем-то или с чем-то невозможно, даже если очень захотеть. Игра Джарретта всегда отделена от каких-либо музыкальных сплавов, полистилистик, смещений и сочетаний несочетаемого, она, при всей своей сложности, многоярусности и неоднозначности, отличается авторской ясностью, открытой эмоциональностью и образной зримостью. И вместе с тем, игра Джарретта — то, что можно назвать в-себе-бытие, вещь в себе, воля, тайна которой так и остаётся (сколько ни слушай и не пытайся) вечно нераскрытой и непостижимой. Да и он сам, когда желали у него выведать, как же это ему удаётся, пожима плечами, отвечал, что сам не знает, сам не понимает и что если бы ему это однажды удалось объяснить, то на этом его творчество и завершилось бы. Столь же сложно, точнее, просто нельзя объяснить, каким образом при перманентной эскизности, кажущейся разорванности джарреттовской игры, когда, ему явно интереснее, занимательнее нечто спонтанное, озарительное, мгновенно уловленное и выхваченное, в итоге складывается картина



Рауф ФАРХАДОВ
Доктор искусствоведения,
председатель Ассоциации современной
музыки, куратор фестивалей
современной музыки. Автор четырех
книг и более 140 статей по современной
академической, электронной
и джазовой музыке

целостности и чёткой финальности?! Единственное, что хотя бы отдалённого способно проявить феномен необъяснимости игры американского пианиста, — это... Впрочем, отвлечёмся на секунду на «старика Иммануила». Тем более, раз по отношению к Джарретту была позамышлена кантовская «вещь в себе». Так вот, одна из величайших заслуг гениального мыслителя заключается в том, что он доказал: всё в мире, от простого до самого сложного, социального, общественного... — есть явления, законы которых основаны на формах нашего сознания. Уменьшим масштаб, и тогда почему бы не предположить, что все скрытые, завуалированные законы (механизмы) игры Джарретта есть явления джарреттовского импровизационного... нет, не мышления, Сознания! Правда, в случае с джазовым музыкантом вполне допустимо, что не Сознания, а Подсознания. Ибо как иначе принять факт того, что зачастую Джарретт, выходя на сцену, оставаясь один на один с публикой, ни к чему заранее не готовился, ничего предконцертного не планировал, а просто садился за рояль и так же просто начинал перебирать клавиши, пробуя различные интонации, гармонии, ритмы, фактуры, структуры, стандарты,



© Daniela Yohannes

обыгрывая разные характеры, настроения, состояния. Словно сам для себя музицируя — то лирично и балладно, то экспрессивно и порывисто, то монологично и углублённо, то вступая с кем-то в диалог и дискутируя. И всё это в некоем интуитивном ключе, всё это будто на ощупь, наобум, в свободно-импровизационном поиске. Не стесняясь себе подпевать, подтанцовывать, двигать телом, головой, ногами. Могло сложиться впечатление, что порой Джарретт голосом или телодвижением подсказывал себе непредвиденные повороты, проигрыши, пунктиры и направления. И по ходу, по всё большей мере нарастания сплошного импровизационного тока, все эти фрагментарности, разрозненности, эпизодичности включались и вписывались

в нечто едино-импровизационное и формально-выстроенное.

Временами, слушая игру Джарретта, возникает ощущение чего-то беккетовского, чего-то близкого тезису отца театра абсурда, однажды сформулировавшего задачу современного художника в том, чтобы найти форму, которая вместит в себя хаос. И пусть «хаос» американского исполнителя очень далёк от хаоса бессмысленности и безнадёжности Беккета, однако в его искусстве, нет-нет, да и возникает та самая форма, когда «хаотичность» свободно-импровизационного полёта вмещается в формальные структуры и конструкции. Есть и ещё одна ассоциация музыки Джарретта с беккетовским творчеством. Если у Беккета погрешности языка, смысла, речи, логики становились поводом

к очередным прорывам в мир философского абсурда и обесценивания расхожих ценностей, то каждый очередной концерт Джарретта — не только обретение через свободную импровизацию стратегии всего вечера, но и нахождение на конкретном концертном рояле погрешностей: от не самой точной настройки, неровной механики, разбитой клавиатуры, выпирания тех или иных клавиш, регистровых дефектов, неудобной педали... до тупого или, напротив, излишне мягкого звукоизвлечения, или нарочито стаккатного, или чрезмерно легатного строя инструмента. Пианист даже не пытается скрыть, скрасить, напротив, превращает их в достоинства, стремясь именно через погрешности открыть в своей игре, звуке, развитии материала некие непривычности,



нестандартности и небанальности. Высшей точкой использования погрешностей рояля стал, пожалуй, лучший джарреттовский концерт, сыгранный в Кёльнском оперном театре в январе 1975-го. Тогда из-за загадочной суматохи на эстраде установили чуть ли не детский рояль, да ещё и плохо настроенный: верхние регистры дребезжали и звенели, нижние звучали гулко и тихо, а педали нажимались через

раз. Джарретт, выйдя на сцену, более часа импровизировал, работая пальцами столь фантастично, что возникала аура оркестральности, темы и мелодии возникали сами собой, рояль поражал разнообразием звучания, а аккомпанемент слышался так, будто вместе с пианистом играла целая ритм-группа. В итоге этот двойной сольный альбом — *The Köln Concert* — стал не только самым распродаваемым джазовым альбомом,

но и вошёл в число исторических джазовых концертов¹.

Многоликость, многообразность, многокрасочность, многочувствительность и в конечном итоге многофилософичность свободных джарреттовских импровизаций — главное их достоинство. Их гармоническая, мелодическая и ритмическая изысканность, тонкость и глубина, их то спорадические, то регулярные контрасты «громко-тихо», «быстро-медленно», «сгущённо-разреженно», насыщение движения переменяющимися (то длинными, затяжными, то короткими, отрывистыми) пассажами, сочетание контрапунктирующих линий и голосов с чистой гомофонией — всё это при внешней импровизационной неуправляемости больше похоже на развитие композиционной формы и мысли, нежели на стихийные всплески и алогичности. Возвращаясь к Беккету, заметим: чем не нахождение формы, вместившей в себя хаос?!

Редчайшее сочетание импровизационной стихии и формальной архитектоничности вызывает в игре Джарретта целый ряд весьма далёких ассоциаций, но, тем не менее, близких по пониманию музыки как свободно-структурированного процесса. В частности, ассоциацию с таким композитором, как Куртаг, в чьём творчестве та же осязаемая

¹ Джарретту принадлежит парадоксальная версия: непохожесть джаза ни на один вид музыки в чём-то обусловлена тем, что в начале пути чернокожие джазмены, в силу бедности, играли на плохих, разбитых, мало на что годных инструментах и поэтому были вынуждены эти дефекты как-то приспособливать к своей игре, отчего и возникла та самая колористика, позднее переключавшаяся в джазовые звуки, ритмы и синкопы.



калейдоскопичность фрагментов, интонаций, клише, как бы случайных мелодических вбросов органично вплетается в единство композиционной формы. Не исключена ассоциация и с восточным макамом (мугамом, макомом, шашмаком...), где импровизационная составляющая достигает такой степени, что в принципе любой раздел, любая часть развёрнутого макама может исполняться до «бесконечности». Это ощутимо и в импровизациях американского джазмена.

Человек свободной импровизации, необузданной фантазии, в жизни Джарретт, видимо, был человеком сложным, «труднохарактерным», интровертным. Кто-то из коллег музыканта предположил, что по этим причинам мало кто из великих джазменов желал с Джарреттом сотрудничать. Возможно, в этом есть доля истины, так как джарреттовское резюме действительно не переполнено выступлениями с большим количеством джазменов класса экстра. Вопрос в другом: страдал ли, мучился ли этим сам пианист, насколько ему это было важно и нужно? Вспомним: когда молодому Киту поступило предложение от самого Майлза Дэвиса, Джарретт его отверг, и лишь вторичная настойчивость мэтра побудила пианиста поработать в его группе. Или то, как Джарретт отказался поехать по приглашению Нади Буланже поучиться у неё в Париже, а вместо этого пошёл к Арту Блейки в The Jazz Messengers.

Впрочем, хотя Блейки как раз был из разряда экстра-джазменов, и тут долго не задержался из-за возникших с руководителем расхождений. Далее, в 1966-м Джарретт влился в квартет саксофониста Чарлза Ллойда, и, пожалуй, это был единственный состав, из которого пианист почерпнул и что-то для себя. Прежде, конечно, приобрел партнёра и единомышленника в лице ударника квартета Джека ДеДжонетта, плюс в ллойдовском ансамбле Джарретт впервые почувствовал вкус к разнообразию импровизационных специфик и эстетик².

Вот, пожалуй, и все опыты исполнительства, где пианист испытал себя в чьём-либо коллективе. И назвать их творчески особо удачными будет затруднительно. Играть под кем-то, быть ведомым, стать классным ансамблистом, слушая и соотнося себя с партнёрами — всё это очень далеко от джарреттовского мировоззрения. Ибо он априори солист, индивидуалист и эгоцентрик, видящий в искусстве исключительно свои цели, смыслы, интересы и реализации. И настолько в свой творческий эгоцентризм усугублённый, что никогда не утруждал себя кому-то что-то долго и обстоятельно разъяснять, что-то о своей музыке растолковывать или настойчиво доносить, чего он хочет и что желает

² К слову, благодаря квартету Ллойда отечественный зритель смог познакомиться и с мастерством Джарретта. В 1967-м Квартет приехал на ныне легендарный уже Таллиннский джаз-фестиваль, после которого музыканты выступили ещё и в тогдашнем Ленинграде.

воплотить в каждом конкретном выступлении. И именно поэтому большая часть его проектов — проекты сольные, проекты концертные, живые, из серии здесь и сейчас, когда ни одна запись, ни одна аппаратура просто не способна передать неподдельное, непередаваемое сиюминутное ощущение беспримерной джарреттовской личности и исполнения. Любое живое выступление Джарретта — как единичное явление природы, которое более нельзя ни воспроизвести, ни повторить, а мотивы и причины которой не ясны до самого последнего момента. Возможно, в этой «природно-биологической» сути джарреттовских общений с роялем, звуком, чистым тембром кроется и его крайнее отрицательное отношение к любым электронным инструментам, в частности, к синтезаторам и электропиано³, равно как и к студиям звукозаписи. Не случайно львиная доля записей Джарретта была произведена на мюнхенской студии ECM Records продюсера и контрабасиста Манфреда Айхера, который также плохо относился к джазу электронному. Он позволял Джарретту соиздать без оглядки на электронную моду, конъюнктуру, коммерческий успех и вкусы потребителей.

Крайний джарреттовский индивидуализм, обострённое внимание к собственным музыкальным

³ Как-то, отвечая на вопрос об игре на электропиано, Джарретт ответил, что это всё равно, что есть пластмассовые соцветия брокколи.



Кит Джарретт Трио



Ахмад Джамал

ощущениям и восприятиям, нежелание (или неумение) разъяснить партнёрам, чего он ищет, чего ждёт от всякого исполнения, сделало очень сложным любые совместные выступления с ним. Попробуй-ка музицировать с исполнителем, который не знает, что он сыграет через минуту, который пробует то одно, то другое, ни на чём не останавливаясь, который меняет темы, ритмы, настроения, не считаясь, успевают ли, понимают ли его партнёры... Обижаться, спорить, оппонировать Джарретту было бесполезно, его игра не была рассчитана ни на публику, ни на партнёров. У кого-то из немецких философов значится, что бесполезность входит в характер творения великого таланта, что бесполезность в определённом смысле есть дворянская грамота его искусства. И если есть здесь хоть крупица истины, то игра Джарретта в этом плане лишена привычного

массовому слушателю удовольствия и наслаждения. Игру Джарретта надо просто слушать и слушать, в неё следует погружаться и в ней (вместе с нею) существовать. Поэтому подарком судьбы стало для Джарретта творческое общение с ДеДжонеттом и контрабасистом Гэри Пикоком — пожалуй, единственными джазменами, с кем он чувствовал себя относительно комфортно и раскрепощённо. Именно с ними он выступал более тридцати лет (1983–2014) и именно это своё трио назвал Standards Trio. Самым невероятным в этом весьма успешном трио стало понимание джарреттовских вещей ансамблистами на уровне флюидов и интуиции. Когда он, сидя с ними в кафе, говорил: «А давайте сегодня попробуем вот так!». Или — во время игры делал ничего не означающий жест, или — будто про себя «мычал» какой-то пассаж. И ведь большего им не требовалось, иных слов им

и не было нужно! Наверное, это запредельное взаимопонимание тоже из разряда джарреттовского природно-биологического, когда мы видим-слышим нечто внешнее и не в состоянии понять, как это возникает и создаётся. Будто взаимопонимание и взаимодействие приходили из ниоткуда, будто из некоего ничего складывались...

Было у Джарретта ещё два опыта ансамблевой игры. И оба ещё до Standards Trio. Вначале с контрабасистом Чарли Хейденом и ударником Полом Мотианом, к которым позднее присоединился саксофонист Дьюи Редман, и трио преобразовалось в «Американский квартет». Просуществовал он с 1967 по 1976, и в этом составе Джарретт записал несколько концертных альбомов. Особо выделим финальный альбом Квартета Вор-Ве, где свобода воли Джарретта была поддержана «неуёмными» импровизациями Редмана.



Ян Гарбарек

Здесь он начал пробовать и искать иные возможности игры и существования джазового ансамбля.

Второй джарретовский состав, целиком европейско-скандинавский (известный как «Европейский» или «Скандинавский» квартет), включал саксофониста Яна Гарбарека, контрабасиста Палле Даниэльссона и ударника Йона Кристенсена. И надо сказать, был он не совсем

по характеру своей игры джарретовским. Думается, связано это с личностью Гарбарека, музыканта обширнейших знаний, полистилистического мышления, одинаково осведомлённого как в авангардных академических техниках, так и в современных джазовых экспериментах. Это был музыкант, сильно повлиявший на новое поколение джазменов и склоняющийся к тому, что принято

называть World music. И именно влиянием Гарбарека можно объяснить некий отход Джарретта от свободно-импровизационной манеры и усиление в его мышлении тематического и лирического аспектов. Но даже несмотря на творческие нестыковки, Джарретт с Гарбареком, помимо квартетных альбомов (отдельной строкой — токийский альбом *Personal Mountains*, лучший с точки зрения ансамблевой игры пианиста и саксофониста), сотрудничали и на иных площадках. В частности, близкий академическому опус Джарретта *Arbour Zena* был записан Симфоническим оркестром Штутгартского радио при активном участии Гарбарека.

Говоря о влияниях на Джарретта других пианистов, чаще всего выделяют Джорджа Ширинга, Телониуса Монка, Бада Пауэлла и персонально Ахмада Джалала. Тогда как сам Джарретт подчёркивает: единственное, что в юности на него оказало впечатление, это случайно подвернувшийся альбом Джалала *Portrait*, благодаря которому пришло понимание того, что даже тишина, пауза в музыке может быть напряжённой и активной. И ещё, по словам Джарретта, когда в двадцатилетнем возрасте он услышал Пауэлла, то был поражён его самоотдачей, исходящей не только от пальцев, но и от всего тела, отдачей, буквально сокрушающей клавиатуру. Действительно, Джарретт будто развивает пауэллеровскую манеру игры, подключая к пальцам уже не только тело, но и голос, пластику, мимику, мычание и постукивание. Стоит, наверное, отметить и некоторое воздействие Билла Эванса, но скорее не как пианиста, а как музыканта, показавшего иные возможности и перспективы игры в традиционном джазовом трио.

Как ни странно, и это подчёркивал и сам музыкант, на его игру более повлияла манера исполнения



духовиков с их подчеркнутым вниманием к фразировке, спонтанной расстановкой акцентов, чередованием и слиянием мягких и жестких пассажей, немотивированными всплесками и ходами, вторжениями отдельных мотивов и ритмических оборотов. Джарретт говорил, что в своих импровизациях он временами словно слышит «голос» Чарли Паркера. Однако искать в джарреттовской игре какие-то конкретные параллели и влияния — занятие, на наш взгляд, неблагоприятное. Он настолько ни на кого не похож и ни с кем не ассоциируется, что порой не покидает ощущение: свой путь в джазе он формировал и развивал, не считаясь с тем, что было до него, что есть рядом с ним и что будет после. Наверное, в этом заключён ещё один парадокс игры пианиста, не устававшего повторять,

что одним из самых важных моментов у импровизатора является «искусство забывать». И с этим, по Джарретту, лучше справляется наш мозг, нежели наши пальцы. Предположу, что поэтому Джарретт особо и не готовился к выступлениям и поэтому же его концерты превращались в долгие предварительные импровизации, будто он таким образом освобождал свои пальцы и от груза собственных прошлых выступлений, и от исторической памяти джазовых традиций и стилистик.

Как уже говорилось, Джарретт из тех, к кому абсолютно применимо клише «рождён солистом». Чтобы убедиться в этом, достаточно послушать любой из его сольных, в основном, концертных альбомов. Он их записывал с 1971–72-го вплоть до своих инсультов.

Однако в этой же неистребимой «сольности» и недостатки джарреттовской игры. Когда пианисту отказывает чувство меры, когда он не ощущает затянутости и рыхлости своих импровизаций, когда исчезает контакт с залом, когда слушатель теряет интерес к тому, что так долго и нудно обретает пианист... И всё же... Давайте так: талант способен создать то, что не дано создать другим. Великому же таланту дано созидание, которое мы даже не способны оценить и воспринять.

Поставить бы на этом точку! Вот только нельзя не сказать, что высококоловое академическое сообщество, в сущности, не приняло академических исполнений Джарретта. И вместе с тем, его ценил и с ним выступал Владимир Ашкенази, а Гидон Кремер сыграл с Джарреттом замечательный опус Арво Пярта *Fratres*. Нельзя не отметить и того, что музыкальный дар Джарретта был очень разносторонним. Одно перечисление инструментов, на которых он играл, заняло бы несколько строк. Ограничимся гитарой, сопрано-саксофоном, блокфлейтой, бас- и соло-гитарой, ударными, тамбурином и древнеегипетской погремушкой сistrum. Правда, альбом *Restoration Ruin* 1968-го, где Джарретт играет на всех этих инструментах, вышел столь провальным и слабым, что о нём (с чем согласен и сам пианист) лучше не вспоминать.

В завершение весело вспомним забавный случай с лидером фриджаза, саксофонистом Орнеттом Коулманом, предельно вдохновлённым игрой Джарретта. Ворвавшись к нему за кулисы, Коулман прокричал что-то вроде: «Человек, ты должен быть чёрным. Ты просто обязан быть чёрным!». На что Джарретт невозмутимо ответил: «Я знаю, знаю, я работаю над этим».

Пожалуй, на этой весёлой ноте и завершим наше повествование. ■



IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ ПАМЯТИ ВЕРЫ ЛОТАР-ШЕВЧЕНКО ПРОШЕЛ С 30 АВГУСТА ПО 11 СЕНТЯБРЯ В ЕКАТЕРИНБУРГЕ

Учредителем и организатором состязания традиционно стал Президентский центр Б. Н. Ельцина, партнёрами выступили Свердловская филармония и Уральская консерватория. имени М. П. Мусоргского. В жюри работали профессор Уральской консерватории Наталия Панкова, Филипп Копачевский (лауреат I премии первого конкурса 2006 года), Дмитрий Карпов (лауреат IV конкурса 2012 года), Алексей Чернов, профессор Загребской музыкальной академии Велько Глодич. В юношеской (до 19 лет) и основной (от 19 лет без возрастных ограничений) номинациях приняли участие 35 пианистов из России, Белоруссии, Израиля, Канады, Китая, Мексики, США и Узбекистана.

ЮНОШЕСКАЯ НОМИНАЦИЯ

I премия

Егор Кадников (филиал «Сибирский» ЦМШ — Академии исполнительского искусства, преп. Д. Трунов)
Анастасия Чернова (Уральская ССМШ, преп. Н. Голдобна)

II премия

Иван Доброродный (Уральская ССМШ, проф. А. Букреев)
Иван Стародубовский (МССМШ имени Гнесиных, преп. Н. Ахмедова).

III премия

Стефания Жунтова (ЦМШ — Академия исполнительского искусства, преп. М. Турпанов)
Пётр Косицкий (филиал «Сибирский» ЦМШ — Академии исполнительского искусства, преп. Д. Трунов).

ОСНОВНАЯ НОМИНАЦИЯ

I премия

Татьяна Федорова (выпускница Московской консерватории, класс проф. И. Плотниковой)
Андрей Иванов (выпускник Московской консерватории в классе проф. Н. Труль и аспирантуры Королевской консерватории Бирмингема, педагог П. Немировский; преподаватель филиала «Приморский» ЦМШ — Академии исполнительского искусства)

II премия

Владимир Петров (выпускник Московской консерватории, класс проф. Э. Вирсаладзе)
Тимофей Владимиров (студент I курса ассистентуры-стажировки Московской консерватории, руководитель — проф. А. Писарев)

III премия

Евгений Евграфов (выпускник Московской консерватории в классах профессоров В. Троппа и А. Диева, обучается в магистратуре Тель-Авивского университета, класс проф. А. Варди).



KLAVIRTIN
PIANOS

ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Grotrian 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

IPE



n'RS

ONLINE
PATENT