

A portrait of Mira Marchenko, a woman with curly blonde hair and blue eyes, wearing a black blazer over a floral patterned blouse and a gold necklace. She is leaning forward with her hands clasped, resting on a piano keyboard. The background is a blurred piano interior.

Мира МАРЧЕНКО:
**«Настоящий педагог — тот,
кто работает с талантом
не вполсилы»**



pianoфорум



Всё о мире фортепиано.

www.pianoforum.ru

ежеквартальный журнал.

2024 год

№ 4 (64), 2025
Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Рiанофорум



Джузеппе Баллезини (1860–1923). Дуэт. 1911

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

Фото на обложке
Владимир Волков

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

pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:

ООО «Тверской Печатный Двор»

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

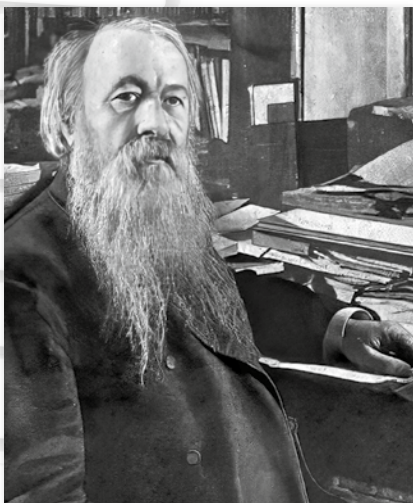
Свидетельство
ПИ № ФС 77–77125,
дата регистрации изменений
06.11.2019

Журнал выходит с 2010 г.
Тираж 3.000 экз.

ЭССЕ

4

**Исполнительское
музыкальное: вчера
и сегодня**



СЛОВО ИНТЕРПРЕТАТОРА

32

Андрей Диев.
Исполнительский взгляд
на «Взгляды» Мессиана



ПЕРСОНА

10

Мира Марченко:
«Разыгрывание – миф. Надо
уметь «войти» в музыку сразу»



РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

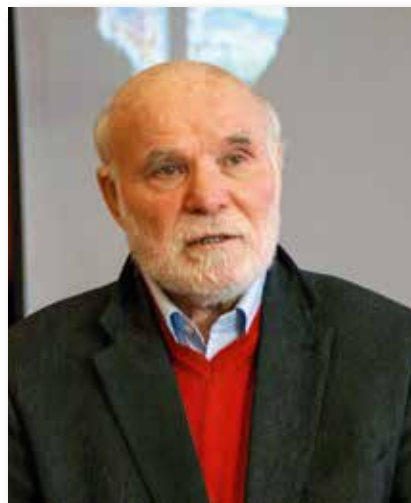
54

Сергей Чечетко.
Пять киноэтюдов



20

Владимир Частных:
«В создании Ассоциации
фортепианных мастеров я
увидел свое будущее»



МАСТЕР

73

**Кто может стать
фортепианным мастером?**



СОДЕРЖАНИЕ

38

Борис Фрумкин:

«Я и сейчас слушаю несколько часов в день — и классику, и джаз»



62

Гаянэ Никогосян:

«В каждый концерт я вкладываю частичку себя»



74

Мигель Анхель Шебба:

«Русскую школу нельзя сравнить ни с чем в мире»



КНИГИ

82

**Многополярность
русской и европейской
музыки начала XX
века: композиторское
творчество, интерпретация**
83

**Теодор Гутман. Музыкант
и Учитель**



НОВОЕ ИМЯ

84

Элси Варандо:

«Все самое удивительное
в жизни происходит спонтанно»



ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ

**А. Б. Гольденвейзер и его
фортепианные учителя:**
проблемы творческого
взаимодействия



Исполнительское музыкознание: вчера и сегодня

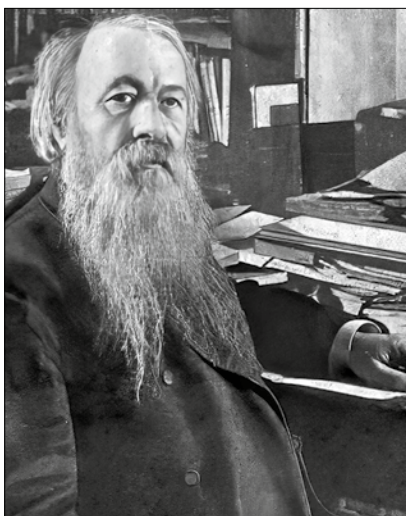
Музыкальная жизнь современного просвещённого человека — это и посещение концертов, и слушание звукозаписей, и тихие раздумья за инструментом или чтением дома, и беседы с друзьями, и воспоминания об услышанном. Всё это в совокупности и составляет ту самую «драгоценную радость мелодий и книг» (Саша Чёрный), которую ничто иное заменить не может.

Музыкальное искусство в целом и музыкознание — наука из многих составляющих — переживают сегодня удивительные метаморфозы. Этим процессом невозможно управлять, не всегда можно его даже объяснить в потоке нашего всё ускоряющегося бытия. Преобразования захватывают едва ли не все сферы гуманитарного познания, что приводит порой к непредсказуемым результатам: «Пишут: „роман“, а в уме держат „эпопею“, а на выходе получают как раз „повесть“ или близкую ей „хронику“, — иронизируют литературоведы, трактуя измельчание жанров как «великую лёгкость»¹.

Трудно поддаётся рациональному осмыслению и та трансформация, которая происходит в современной науке об исполнительском искусстве. Эту своеобразную отрасль поначалу называли прикладным музыкознанием, позднее историей и теорией пианизма, а теперь именуют порой учёным термином «интерпретология». Она изначально базировалась на концертной критике и вступила

сегодня в безусловный кризис, что побуждает задуматься о сложившейся ситуации. Обратимся к истории вопроса.

Во второй половине XIX — начале XX веков В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош, а позднее В. Г. Каратыгин, А. В. Оссовский, Л. Л. Сабанеев и др. увлечённо и страстно дискутировали касательно новаций на концертной эстраде. За остроту языка и беспощадность оценок Кюи даже называли «Цезарем разящим». Этот полемический задор не был утрачен музыкальными критиками и в послереволюционное время, хотя сам подход к оценкам во многом преобразился.



Владимир Стасов

Начиная с 20-х-30-х годов прошлого столетия, в нашей стране наблюдалось редкостное увлечение широкой публики концертной жизнью, и, соответственно, небывалый расцвет исполнительской критики. Известные музыканты, зачастую под псевдонимами, мгновенно реагировали на появление новых артистических

личностей яркими, порой дерзкими печатными откликами.



Герман Ларош

Статьи и рецензии, выходившие в многочисленных изданиях, пользовались поразительным, небывалым спросом. Мгновенно раскупались «Красная газета», газета «Советское искусство», имевшая утренний и вечерний выпуски, журналы «Жизнь искусства», «Современная музыка», еженедельные «Приложения к программам» филармонических концертов и др. Особую популярность обрёл журнал «Советская музыка», который в тридцатые годы также выходил весьма часто. В нём активно печатался Г. М. Коган, перо которого было чрезвычайно острым, что, разумеется, радовало далеко не всех. Григорий Михайлович вспоминает, что на одном из концертов ему преподнесли коробку конфет, в которой лежали камни, олицетворявшие его беспощадные рецензии на выступления иных пианистов².

² Коган Г. Виденное, слышанное,думанное,

¹ Пустовая В. Великая лёгкость. Очерки культурологического движения. Режим доступа: https://4etalka.ru/dokumentalnaya-literatura_main/publitsistika/452765/fulltext.htm?ysclid=mgjr5yiSee897897412 (дата обращения 09.10.2025)

Разумеется, критика как ветвь музыкальной журналистики не могла не выполнять в ту пору также идеологическую, пропагандистскую функцию. Об этом писал в статьях, посвящённых такому неоднозначному явлению как «советский пианизм» С. В. Грохотов³. Тем не менее, на основании многочисленных статей критиков той поры, можно себе представить сегодня развёрнутую картину концертной жизни эпохи.

Показательно, что именно на основе рецензий тридцатых годов были сформированы и изданы в шестидесятые годы труды, составившие золотой фонд отечественного исполнительского музыкознания: «Критические статьи и рецензии» Б. В. Асафьева, «Вопросы пианизма» Г. М. Когана, «Портреты пианистов», «Исполнитель и стиль» Д. А. Рабиновича и др. А Хитрук вспоминает, что при изучении архивов Рабиновича он обнаружил множество испещрённых заметками филармонических программ. Именно спонтанные впечатления от концертов, вынесенные на основе живого восприятия, легли в основу созданной Рабиновичем теоретической концепции⁴.

Начиная с конца 50-х — начала шестидесятых годов, ситуация в сфере музыковедческой публицистики заметно меняется. Происходит трансформация направленности критики в связи с изменением самой структуры культурных и личностных коммуникаций. Но по-прежнему интерес к концертной жизни у советских людей остаётся беспримерно высоким. «Оглядываясь на это время, испытываешь своего рода зависть...

к эпохе, когда проблемы пианизма ещё можно было обсуждать с такой страстью и таким пылом»⁵, замечает Хитрук.

Именно в эти годы начинает свою активную деятельность С. М. Хентова. Именно она явилась первопроходцем в создании книг и очерков о своих современниках — крупнейших российских и зарубежных пианистах Л. Н. Оборине, Э. Г. Гилельсе, С. Т. Рихтере, В. Клайберне, Артуре Рубинштейне, М. Лонг и др. Книги Хентовой — яркие, броские, доступные, написанные в журналистском стиле, были исключительно широко востребованы, ими зачитывались не только профессионалы, но и представители самых разных профессий. Так, например, очерк «Вэн Клайберн»⁶, разошёлся миллионным тиражом, о чём невозможно даже мечтать современным музыковедам.



Софья Хентова

Хентова прекрасно знала адресат своих работ. Она ориентировалась в первую очередь на любителей музыки, посетителей филармонических концертов, которые при дефиците информации об исполнителях и композиторах в эпоху железного занавеса жаждали её получить.

На основании созданных ею книг Хентова в 1974 году представила докторскую диссертацию «Пианисты XX века»⁷, которая по ряду объективных и субъективных причин была провалена. После случившегося Хентова изменила направленность своих исканий и успешно защитила диссертацию, посвящённую творчеству Д. Д. Шостаковича.

Мы не берём на себя смелость обсуждать в рамках настоящей статьи причины сложившейся ситуации. Отметим лишь, что одной из претензий, предъявленных Хентовой, была недостаточная научная оснащённость её работ, их просветительский, популяризаторский характер. В связи с этим встаёт вопрос: насколько обосновано стремление поставить живую критическую мысль на научные рельсы? Не происходит ли вследствие этого неизбежная подмена жанра?

Надо сказать, что именно начиная с 60-х годов исполнительское музыкознание изменяет свою направленность, обретает научную фундаментальность, что сближает его с музыкознанием традиционного толка. Достаточно назвать такие замечательные, основополагающие для данной сферы исследования труды авторитетных российских учёных «Антон Рубинштейн» Л. А. Баренбойма, «Ференц Лист», «Хорошо темперированный клавир И. С. Баха», «Советы Шопена пианистам» Я. И. Мильштейна, «Артикуляция» И. А. Браудо, «Фортепианная музыка XX века» Л. Е. Гаккеля и др.

Именно в этот период в исполнительском музыкознании наступает «эпоха диссертаций». Ранее было общепринято написание пианистами так называемых исполнительских диссертаций. Они, как правило, писались в свободной форме

деланное. Роман моей жизни М.: Московская консерватория, 2019. С. 276.

³ Грохотов С. Советский пианизм: между идеологией и мифологией. Режим доступа: <https://pianoforum.ru/archive/s-priblizheniem-k-istine-no-ne-prinizhaya-dostoinstv/?ysclid=mguy91evup8788463756>

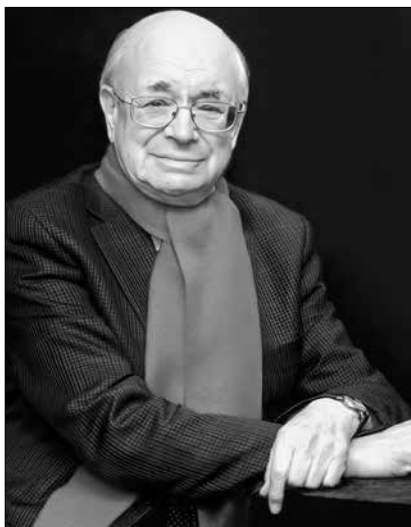
⁴ Хитрук А. Неистовый ревнитель пианизма // Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Послесловие: Классика XXI. 2008. 206 с.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ Хентова С. Вэн Клайберн. М.: Музгиз. 1959. 77 с.

⁷ Хентова С.. Пианисты XX века: Автореферат дисс. на соискание, учёной степени доктора искусствоведения (17.00.02) / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: [б.и.], 1974. 50 с..

и представляли собой развёрнутый комментарий к концертной программе артиста. В основу был положен анализ композиторского текста и принципы индивидуального интерпретаторского видения. Начиная с 60-х годов диссертации по проблемам исполнительства структурно стали приближаться к установленным в традиционном музыковедении правилам. Число подобных работ активно росло, а их тематика расширялась. К тому же кандидатская степень давала молодым музыкантам определённые привилегии в плане продвижения по карьерной лестнице.



Леонид Гаккель

Что касается непосредственно критической активности в сфере исполнительства, то на протяжении второй половины XX века она постепенно снижает свои обороты. Изменилась и миссия критика. Наличие тревожного кризиса в данной сфере отмечал ещё в конце прошлого века Л. Е. Гаккель. Он говорил о преобладании заказных «подсахаренных» рецензий, о том, что исполнители заиклены на самих себе и редко владеют пером, а музыковеды зачастую далеки от исполнительских проблем. Он говорил и о том, что сама система образования не нацелена на подготовку критиков.

Сегодня, как и предсказывал Леонид Евгеньевич, ситуация обострилась, критика практически потеряла свой статус высокого знатока, с чьим мнением считаются и чьей оценки ждут. Сохранилась, разумеется, в весьма ограниченных пределах, критика элитарная. В этом плане интересный новый путь намечается в последних работах А. Ф. Хитрука, особенно в «Исполнительских парадоксах»⁸. Л. Е. Гаккель часто демонстрировал весьма нетривиальный подход в оценках явлений концертной жизни. Своё место философа исполнительства долгие годы достойно занимает В. П. Чинаев.



Цезарь Кюи

Весьма благодатным фактом культурной жизни стало распространение журнала «PianoФорум», на страницах которого идут интереснейшие дебаты о месте исполнителя на современной эстраде. Своеобразной заменой профессиональной критики служат слушательские форумы в интернете. В них свободно делятся своими впечатлениями преимущественно дилетанты (высокие ценители) — знатоки звукозаписей, завсегдатаи филармонических концертов. Интересно было бы рассмотреть, обсудить их интереснейшие

⁸ Хитрук А., Темченко И. Исполнительские парадоксы. М.: Классика — XXI. 280 с.

отклики, обобщить, оценить. К сожалению, в последнее время подобные форумы несколько утратили свою интенсивность. Что касается массовой критики, то в силу коммерциализации концертной жизни она из стимула к дискуссиям преобразовалась в информационное, финансово выгодное рекламное поле.

Норман Лебрехт в скандально шумевшей книге «Кто убил классическую музыку» (первоначальное название «Когда замолкает музыка») в одночасье разрушает созданный музыковедами миф о платонических отношениях классики и бизнеса: «Мир академической музыки до последнего момента оставался, как жена Цезаря, вне подозрений»⁹, — пишет Лебрехт. Коммерческое начало напрямую коснулось и музыкальной критики.



Владимир Чинаев

Возникает ряд вопросов: отсутствие острых полемических статей мгновенного реагирования на события концертной жизни обусловлено отсутствием журналов, где их оперативно издадут, или наоборот, журналов потому и нет, что статей не пишут? Должна ли современная критика брать на себя

⁹ Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? [история одного корпоративного преступления] [пер. с англ. Е. Богатыренко]. М.: Классика-XXI, 2004. с. 18.

просветительские, популяризаторские, морализующие функции?



Леонид Сабанеев

В связи с этим возникает ещё один, не менее важный, вопрос: кто сегодня может стать адресатом работ подобной направленности? Состав концертной публики резко изменился, равно как и психология артистов, слушателей, менеджеров. Но в наши дни, увы, не проводится социологических исследований, позволяющих понять особенности восприятия и мотивацию тех, кто посещает филармонию.



Давид Рабинович

Отрадно, что концертные залы заполнены. При выступлениях

знаменитостей неизменен аншлаг, невзирая на заоблачно высокую цену билетов, которую не под силу преодолеть многим представителям интеллигенции. Небезынтересно задаться и другими вопросами: хотят ли современные посетители концертов ознакомиться с критическими отзывами по поводу прослушанного? Заинтересованы ли, наконец, сами артисты в появлении подобных, возможно не только сугубо комплиментарных, но и остро дискуссионных публичных откликов?

Исполнительское музыкознание, между тем, развивается, преобразовывается, ищет новые пути самореализации. На протяжении ряда лет издательство «Композитор * Санкт-Петербург» по инициативе Н. П. Корыхаловой создало серию «Мастер-класс на дому», который основывался на потактовом анализе музыкального материала и носил чисто практическую, прикладную направленность. Серия вызвала живой интерес у педагогов фортепиано, прежде всего работающих в небольших городах, к которым она и была главным образом обращена. Здесь исполнительское музыкознание по сути дела смыкается с методикой обучения.

Довольно любопытно, на наш взгляд, появление весьма объёмного исследования П. Р. Лаула о фортепианных сонатах Бетховена¹⁰ как поиск неких новых форм исполнительского самовыражения, некая попытка словесной передачи своего взгляда на интерпретацию. Согласно аннотации, труд Лаула «должен стать настольной книгой студентов, концертирующих пианистов и педагогов». Книга эта действительно оказалась чрезвычайно востребованной и поддерживает уже третье переиздание. Труд Лаула полон конкретных деталей при дефиците, как мне представляется, принципиальных обобщений. Лаул сознательно уходит

от традиционной опоры на авторитетные источники, не стремится включить в контекст рассмотрения сонат редакции (лишь в Общей части даётся весьма беглое упоминание разных редакций). Что же предопределило рождение подобного оригинального жанра в современном исполнительском музыкознании?

В прошлом исполнители создавали редакции — педагогические, исполнительские, причём нередко достаточно смелые, новаторские, которые закономерно подвергались критике. Любая исполнительская редакция отвечает запросам своей исторической эпохи и потому преходяща, как преходяще исполнительское искусство в целом.

Сегодня, как известно, редакции ушли в прошлое, хотелось бы надеяться, что временно. На смену им пришли многочисленные текстологические издания, уртексты, что, разумеется, очень ценно. Но это привело и к печальному противоречию: наука текстология ушла далеко вперёд, а учебные программы консерватории до сих пор не включили её в число учебных дисциплин, что порождает разрыв между теорией и педагогической, исполнительской практикой, который с каждым годом увеличивается.



Григорий Коган

¹⁰ Лаул П. Тридцать две сонаты Бетховена. Опыт исполнительского и педагогического анализа.

Вновь возникает вопрос: почему, начиная со второй половины XX века практически никто из крупных исполнителей (Гленн Гульд, П. Бадур-Скода, Э. Гилельс, С. Рихтер, М. Плетнёв, Г. Соколов и мн. др.) не создал и не создаёт исполнительских редакций сочинений классиков и романтиков? Об опасности отказа от редактирования предостерегал ещё А. Брендель. Звукозапись не может заменить феномена редактирования, который предполагает отражение личной принципиальной позиции художника, чётко выраженной в обобщённой системе исполнительских указаний.

Культура общения исполнителей и педагогов с музыкальным текстом, к сожалению, в последние годы снижается. Это проявляется и в падении интереса к работе с редакциями, невзирая на наличие достаточного объёма научных материалов по данной проблематике.

«Мы все хорошо знаем, что уже десятилетия музыкальное образование в России в основном обеспечивают страницы ксерокса и интернет-сканы, зачастую очень сомнительного качества, — отмечает директор издательства „Композитор * Санкт-Петербург“ С. Э. Таирова, — Как это ни прискорбно, но многие из нас смирились с подобным положением вещей и не задумываются ни о последствиях такого образования, ни о том, почему во всём мире использование ксерокопий и интернет-сканов в педагогической практике запрещено законом, и закон этот исполняется»¹¹.

Конечно, формальный запрет как таковой не может явиться в современных условиях благодатной мерой. Интернет обеспечивает нотами широкий круг исполнителей, учащихся, педагогов, слушателей, что трудно переоценить. Значительно

важнее прививать внимательное отношение к текстам, критичное отношение к их качеству и уровню достоверности нотных материалов, которые используются для работы. Учитывая тенденции времени, остаётся лишь надеяться, что данная ситуация изменится и не приведёт к необратимым последствиям.

Современное исполнительское музыкознание активно развернулось и обрело особое звучание в сфере диссертационных исследований, что имеет как свои достоинства, так и безусловные, труднопреодолимые издержки. Сами установки жанра диссертации диктуют жёсткие правила, выполнение которых приводит к обвальному преобладанию вербальных стереотипов, трюизмов и, как следствие, нередко к уходу от острой проблемности, дискусионности в самой постановке вопросов. Ещё полвека назад, когда написание исполнителями диссертаций не носило столь массового характера, Г. М. Коган с иронией отмечал, что авторы многих работ напоминают ему гимназистов, решающих задачу с тремя известными или заранее заглянувших в ответ.

Небезынтересно отметить небольшую активность в сфере написания диссертаций на исполнительскую тематику молодых китайских исследователей. Именно им принадлежит в наше время создание диссертаций, посвящённых российским основоположникам исполнительского музыкознания Г. М. Когану, Д. А. Рабиновичу, С. М. Хентовой, С. М. Майкапару как авторам книг о фортепианном искусстве и др. В этом плане китайцы могут послужить примером для современных российских аспирантов. Возможно, этот повышенный интерес к истокам науки об исполнительстве связан с фортепианным бумом в Китае, с небывалыми успехами китайских пианистов на международной арене?

Исполнительское искусство, между тем, в своей многомерности и изменчивости не укладывается в прокрустово ложе установленных научных трафаретов и требует основательных новаторских обобщений, что является весьма сложной задачей. Показательно, к примеру, что после появления труда Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль» так и не было предпринято попытки создать новую классификацию исполнительских типов в связи с исторической эволюцией музыкального искусства как феномена.

Тем не менее, как показывает опыт, несмотря на все названные противоречия, современным исполнителям всё же хочется выразить себя в слове. Это порождает надежду, что кризис как переходный этап будет преодолен, а исполнительская критика ещё развернётся во всей своей остроте и значимости. «Думаю, я не писал бы, как я пишу, если бы не был музыкантом, но и не играл бы так, как играю, если бы не писал»¹², — признаётся современный пианист-интеллектуал, философ, поэт, эссеист В. П. Афанасьев. ■

¹² Липатов А. Валерий Афанасьев: «Иссканут мысли — займусь карьерой...» Режим доступа: <https://www.salonav.com/arch/2020/08/valerij-afanasev-issyaknut-mysli-zajmus-kareroj.htm?ysclid=mfomcatcbc419876103>



Марина СМЕРНОВА
Доктор искусствоведения,
профессор Санкт-Петербургской
консерватории

¹¹ Хайновская Т. Четыре беседы со Светланой Таировой. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2021. С. 41–42.

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» открывает 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.

Следующие мастер-классы проведут профессора Татьяна Зеликман, Ксения Кнорре, Павел Нерсисян, Сергей Осипенко, Андрей Писарев, Александр Сандлер и Наталия Труль.

Подробная информация — <https://eolova-arfa.ru>



**Мира МАРЧЕНКО:
«Разыгрывание — миф. Надо
уметь «войти» в музыку сразу»**

В мире фортепианной педагогики имя Миры Алексеевны Марченко — синоним высочайшего профессионализма и успешности. Её творческий путь начался в легендарной Центральной музыкальной школе, где она продолжает трудиться по сей день, взращивая подлинных звёзд мировой сцены. Её авторские летние школы в Черногории стали международной творческой лабораторией, её ученики покоряют вершины конкурсных «олимпиад», а сама она не теряет пианистической формы, выступая на ведущих фестивалях России и зарубежья. В этом интервью Мира Алексеевна возвращается к самому началу — к тому, как закладывался фундамент её творческого пути, а также рассказывает о том, что волнует и интересует каждого музыканта.

— Мира Алексеевна, традиционный вопрос, который я всегда задаю на интервью, но он мне кажется очень важным: об истоках Вашего профессионального пути — как всё начиналось.

— Как и у большинства артистов, всё начиналось в детстве. У меня в семье не было профессиональных музыкантов, но и у мамы, и у бабушки был абсолютный слух, так что и я очень хорошо пела. Бабушка в своё время самостоятельно научилась играть на валторне, а мама прекрасно подбирала песни на пианино, не зная нотной грамоты. В какой-то момент я стала ей подпевать, и в детском саду музыкальный работник сказала, что у меня отличные данные для занятий музыкой. Затем была музыкальная школа, первое большое выступление в филармонии в 8 лет и приезд учащихся Центральной музыкальной школы в Донецк с концертом. Эти два события совпали, и на отчётном концерте донецкой музыкальной школы меня услышал Александр Алексеевич Бакулов. Он предложил мне приехать поступать в ЦМШ.

Я поступила в Центральную музыкальную школу, когда мне было 9 лет. Председателем приёмной комиссии был сам Дмитрий Борисович Кабалевский. В тот год на фортепианное отделение было подано 560 заявок на четыре места! Мы с мамой приехали в конце мая в Москву, сняли квартиру в Пушкино, так как вступительные экзамены длились месяц и приезжать на консультации нужно было практически каждый день. Я окунулась в совершенно волшебную атмосферу. Замирала каждый раз, когда проходила мимо памятника Чайковскому и мимо консерватории, о которой могла только мечтать. Конечно, дома я смотрела по телевизору концерты, много читала о её великих музыкантах в «Музыкальной жизни», которую папа мне выписывал. И вдруг понимаю, что стою рядом. А недалеко от памятника продавали ананасы, которые я тоже увидела впервые в жизни. И мама мне покупала ананас каждый раз, когда я проходила консультацию и получала доступ к следующей.

И, конечно, когда я увидела в коридоре школы Дмитрия Борисовича Кабалевского, которого знала только по портретам, массу пьес которого к тому времени переиграла и очень любила, я решила, что должна непременно поступить.

— Сколько человек допустили к вступительным?

— К экзамену осталось 60 человек. В итоге нас поступило только четверо обычных ребят и один по целевому направлению. Я была самая маленькая. Помню последнюю консультацию у Тамары Александровны Бобович. Я захожу в класс, она посмотрела мою программу, видимо, что-то обо мне уже зная, и говорит: «Соната Гайдна соль мажор, а можешь сыграть в ре мажоре?». Им уже скучно было. Видит же, что все меня пропускают, и уже понятно, что я буду допущена к экзамену. А я очень хорошо подбирала, и начала по слуху играть сонату Гайдна в ре мажоре. Так она меня и допустила к экзамену.



Александр Бакулов

Сам экзамен проходил в Большом зале школы. За первым роялем играли мы, а за вторым сидела знаменитая Мария Андреева, педагог по сольфеджио. С правого края огромного стола в форме буквы «П», накрытого зелёной скатертью, сидела Анаида Степановна Сумбатян — это было всегда её место. И когда я проходила мимо неё, она кому-то рядом сказала: «Ну, это та, что во всех тональностях играет». Я вышла на сцену, и мне Мария Андреева говорит: «Сейчас я тебе поиграю, а ты повторишь». А мы это уже проделывали на консультациях не раз, и к тому времени даже сдали письменный экзамен. С этим заданием я легко справилась, и потом надо было сыграть программу.

После экзамена мы долго и нудно ждали результатов. Казалось, что обсуждение длится вечно. И пока мы ждали, все родители внизу моей маме говорили: «Ой, ну вы же подумайте, вам придётся квартиру снимать. В интернат таких маленьких не берут», — и это была правда. Но мне дали место. И директор школы с директором интерната решили, что мне поставят кровать. Так и случилось, моя кровать была 15-й в комнате. Там собрались девочки из разных республик, и я маме говорила: «Мама, я теперь знаю все столицы, все города, всё, что где растёт и что вкусное едят в разных городах! У меня будет „пятё“ по географии».

— В чей класс в ЦМШ Вы попали?

— Настоящим чудом для меня стала возможность учиться у Александра Алексеевича Бакулова, которого я запомнила после нашей встречи в Донецке. Его я полюбила сразу, когда увидела его синие распахнутые глаза и широкую добрую улыбку. Он не выпускал изо рта сигарету, курил всю жизнь, закуривая одну от другой. Когда я приезжала на каникулы, бабушка сто пятьдесят раз перестирывала мою одежду, и от меня всегда пахло сигаретами, и всю жизнь меня подозревали в том, что я курю. В жизни не выкурила ни одной сигареты, потому что я была прокурена с детства. Александр Алексеевич был совершенно уникальной эрудиции, доброты, сердечности и любви к детям человеком. До последних его дней я работала с ним. Ученик Г. Нейгауза в консерватории, а до этого у В. Белова в Мерзляковке, он никогда не стремился в исполнительство. И когда он закончил консерваторию, его отправили в Новоуральск (тогда Свердловск-44) по распределению. Он был там директором музыкальной школы, имел учеников. Потом вернулся в Москву, в ЦМШ, параллельно работал редактором в издательствах «Музыка» и «Советский композитор». Андрей Эшпай, Ян Френкель и многие другие — это люди, часто бывавшие в его «открытом» доме. Я с детства знала их музыку, очень много играла советских композиторов, выступала на фестивалях «Московская осень», представляя новые сочинения. И я много времени

проводила у него дома, так как он очень любил меня и моих родителей. Меня просто завораживал его письменный стол, заваленный книгами и нотами. Александр Алексеевич меня образовывал, рассказывая о музыке и композиторах, давал почитать разные книги, послушать пластинки. Он очень много рассказывал о разных пианистах, о своих впечатлениях от концертов, и мне казалось, что лучших уроков быть не может. Так я дожила до восьмого класса: это был рубеж, когда многие ученики переходили от своих школьных педагогов к профессорам консерватории. Я никогда не обсуждала с родителями переход к другому педагогу, так как для меня это было невозможно. И когда после экзамена по специальности Александр Алексеевич сказал: «Ты можешь пойти к Е. Малинину, Д. Башкирову или Л. Власенко. Они готовы тебя взять. Выбирай», — я спросила: «А можно я никуда не пойду?» Он ответил: «Можно». Сегодняшние дети сделали бы другой выбор — голову могу положить на отсечение. А тогда мой внутренний голос говорил: «Я ещё не всё умею». Я относилась к себе очень строго и считала переход к другому педагогу предательством.



Татьяна Гайдамович

А в ЦМШ пойти на уроки к любому из преподавателей я и так могла, часто бегала к Евгению Михайловичу Тимакину. Ещё ходила к Анаиде Степановне Сумбатян,

она мне очень нравилась. У неё были смеющиеся глаза, и особая человеческая сила в сочетании с невероятной добротой. Она была, может быть, внешне очень строгой, но со смешинкой в голосе и невероятно обаятельной. В ней было что-то, чего не было ни в одной другой «бабушке», как уважительно называли А. Артоболевскую, Е. Ховен, Т. Бобович, Т. Кестнер и А. Сумбатьян.

Общение с Александром Алексеевичем — само по себе обучение. Он говорил: «Ты слышала когда-нибудь, как Башкиров играет Четвёртый концерт Бетховена?» Так я узнавала Четвёртый концерт Бетховена в исполнении Башкирова, хотя и не понимала, почему это хорошо. Потом он говорил: «А хочешь Гилельса послушать?». Он у меня спрашивал: «А почему тебе нравится это исполнение больше, а то — меньше?». Когда я «проходила» Скрябина, то играла Третью сонату и Восьмой опус целиком. У меня программы всегда были глобальные, и я спрашивала: «А зачем мне сейчас так много? У меня не всё получается. Может, я выучу меньше, но лучше?». — «Нет, ты выучишь всё: когда вырастешь, с тобой уже никто ничего делать не будет, а ты будешь пользоваться тем, что зарабатываешь сейчас». И он оказался абсолютно прав. В опусе двенадцать этюдов — вот двенадцать и играй. И я много слушала, конечно. Когда пришло время играть этюды Шопена, он говорил: «Сначала послушай, как это делает Ашкенази». Вот так он учил.

— Кого Вы считаете главными наставниками в консерваторский период?

— Мой консерваторский педагог Олег Игоревич Иванов (он учился у Л. Оборина и дружил со всеми оборинскими учениками, с Михаилом Сергеевичем Воскресенским и другими, одно время работал ассистентом Э. Гилельса) обладал совершенно невероятным пианизмом. Но его было очень сложно заставить послушать студента: он был одновременно проректором по международным связям, и эта должность просто не вписывалась в режим, когда студент может просто прийти и комфортно заниматься. Он всё время куда-то спешил — то в свой кабинет на деловую встречу, то с отчётами в министерство. А меня просил позаниматься со своими студентами. Поскольку на тот момент у меня были другие цели: международный конкурс — раз, сцена — два, артистическая жизнь — три, то я, конечно, не хотела ни с кем заниматься, но он настаивал. Я всё время просила меня послушать, а он говорил: «Учи-учи. Пока занимайся с моими студентами. Это тоже поможет, тебе это надо. А я вот освобожусь и обязательно послушаю всё, что ты покажешь». Но когда мы с ним занимались, он цепко слушал. Бывало, что какие-то замечания он делал буквально за два дня до прослушивания. Но от него исходил такой посыл и уверенность в том,

что я это сумею сделать, что у меня вариантов не было. А я понимала, что если я его разочарую, то завтра он просто не придёт меня слушать и ничего мне не скажет. Меня поражало, что он мог бегать-бегать, а потом вдруг сесть за рояль — и гениально звучать. Вот бы мне тоже так — сразу и без настройки. В свободное время я частенько заходила в школу, так как Александр Алексеевич уже сильно болел и нужно было ему помогать. Так я всё время преподавала. Вот и получалось: я рвалась в исполнительство, но параллельно набиралась опыта в преподавании.



Мстислав Смирнов

И сейчас, когда я часто слышу от детей фразу «Я не разыгрался, мне было негде», вспоминаю своего консерваторского учителя и говорю им: «Представьте, что у вас нет возможности разыграться. Вы вышли и должны издать первый звук. И неважно, в каком вы возрасте и какие у вас стартовые возможности». Мне кажется, что разыгрывание — это абсолютный миф, если ты можешь войти в музыку сразу, то у тебя всё получится. Да, Гилельс говорил про гибкие руки. Но если перед выходом на сцену ты лишён возможности разыграться? Хорошо, если ты уже позанимался в течение дня. А если нет? За счёт чего будешь «выезжать»? Только за счёт входа в музыку. И вдруг выясняется, что тебе и не обязательно было

разыгрываться, особенно если учитывать то, какой психоз обычно происходит в артистических. Помню, на конкурсе «Щелкунчик» я уводила своих учеников вниз, в гардероб зала имени Чайковского, потому что находиться за сценой, где есть места для разыгрывания, просто вредно. Там настоящее сумасшествие: все толкаются, пинают тебя из-за рояля. Для своих учеников я искала тишину и только в последний момент вытаскивала их наверх, перед самым выходом на сцену.

Не могу не вспомнить ещё двух великих педагогов, у которых я училась в консерватории. Это, во-первых, Татьяна Алексеевна Гайдамович, у которой тогда ассистентом был Александр Зиновьевич Бондурянский. Я очень хотела заниматься камерным ансамблем с первого курса, и меня мой профессор привёл к ним в класс. Меня поставили в ансамбль с двумя блестящими струнниками в трио, и Татьяна Алексеевна занималась с нами с огромной любовью. Под её руководством мы приняли участие во многих международных фестивалях и сыграли большое количество интересных программ. Уже на первом курсе мы поехали на фестиваль в Будапешт, исполняя трио Бетховена и Моцарта, с честью представляя Московскую консерваторию.

И второй великий учитель — Мстислав Анатольевич Смирнов, ученик Б. Землянского, у которого я занималась по концертмейстерскому классу с первого курса. Он показал мне, что такое настоящее концертмейстерское мастерство, подружил меня с Важей Николаевичем Чачавой и с Евгением Михайловичем Шендеровичем. А Чачава меня познакомил с Еленой Васильевной Образцовой, домой к которой мы часто приходили с её студентами (я им аккомпанировала) и заставляли конец репетиций этих великих артистов. Для нас это был «университет» просто. Мы сидели, с замиранием слушали, потом показывали свои робкие «опусы». Они нам что-то говорили, Образцова — певцам, Чачава — мне.

Когда я, будучи студенткой первого курса, готовила к концерту восемь романсов С. Рахманинова, мой профессор привёл меня в класс к Нине Львовне Дорлиак. Она сразу задала мне вопрос: «Транспонировать умеешь?». Я говорю: «Пока этим не занималась, но если надо, то научусь». Она сказала: «Значит, будет толк, раз так отвечает». Я села за рояль, Нина Львовна «пытала» меня в разных тональностях простыми романсами М. Глинки, П. Чайковского. Она дала мне очень хорошую певицу, с которой мы выучили эти восемь романсов, и периодически нас слушала. Тот бесценный опыт, который я получила в её классе, до сих пор помогает мне.

Так что с первого курса я себя загружала по полной программе. И трио для меня было очень важным, а концертмейстерское мастерство — просто «как воздух», я это очень любила.

— Я знаю, что Вы много участвовали в конкурсах, расскажите о них.

— Да, пока училась — очень много участвовала. Раньше была система отборов на серьёзные международные конкурсы, и в консерватории существовало негласное правило: можно было участвовать только в одном отборе в году. В консерватории я всегда проходила отборы первым или вторым номером. Но это не означало, что на всесоюзном отборочном прослушивании я так же пройду первым номером и смогу поехать на международный конкурс. Но не потому, что я была не сильна. На отборах присутствовали представители разных республик Союза, и каждый пытался пролоббировать своего лучшего пианиста, — а это и солисты филармоний, и молодые артисты. Побеждали часто известные, состоявшиеся пианисты, а нам, начинающим, говорили, что у нас ещё всё впереди. И я поняла, что для того, чтобы поехать на конкурс, участвовать надо во всех отборах, которые проводятся в течение года.

Мы поговорили об этом с моим профессором, и он сказал: «Давай пойдём к декану фортепианного отдела С. Л. Доренскому, посмотрим, что он нам скажет». Сергей Леонидович нас выслушал и сказал: «Нежелательно играть больше, чем на один конкурс. Но, если ты на каждом отборе будешь играть полный комплект новой программы, тогда играй хоть на каждый конкурс». А что означал полный комплект? Новая полифония, новые этюды, новые сонаты и так далее, в зависимости от курса. Я продолжала «слетать» на всесоюзных отборах, но на каждый я готовила новый комплект программ. Так я собрала большой репертуар.

В какой-то момент я стала замечать, что работа в трио меня увлекает больше, чем сольное исполнительство. В трио мы переиграли очень много произведений, начали давать много концертов. На четвёртом курсе Татьяна Алексеевна отправила нас на фестиваль камерной музыки в Париж. Оттуда мы вернулись с международными дипломами, и хотя лауреатства не получили, это было тогда «очень круто». Татьяна Алексеевна высказала идею сделать из нас «трио Московской консерватории» и предложила поступать в аспирантуру по камерному ансамблю. К сожалению, не сложилось, так как наша виолончелистка поступила на работу в оркестр В. Федосеева, а у скрипачки были сложные семейные обстоятельства. Так получилось, что из двух предложений в аспирантуру — в сольную и в камерную (у меня было два направления, большая редкость!) — я выбрала сольное фортепиано, потому что мне просто не с кем было играть. И мечта о «трио Московской консерватории» развалилась. Но мы остались дружны с Татьяной Алексеевной Гайдамович и Александром Зиновьевичем Бондурянским, с которым у нас сохраняются прекрасные, тёплые отношения.



Мне не очень везло с конкурсами. Но, тем не менее, я не уезжала без какой-либо награды. Даже на первом конкурсе — имени П. Владигерова в Болгарии, где для меня был очень неблагоприятный расклад, всё равно получила третью премию. Она для меня «золотая». А однажды на моё имя пришло персональное приглашение на конкурс в Лидсе, к которому я готовилась. В тот год Московская консерватория не стала принимать в нём участия, и моё приглашение просто «похоронили». Я считаю, что это в определённом смысле сломало мою жизнь. И были люди, которые должны за это отвечать. Их уже нет на этом свете, не с кого спрашивать...

В 1987 году я стала дипломантом Международного конкурса пианистов им. Ф. Бузони. Была отмечена рядом дипломов на первом Международном конкурсе им. С. Рахманинова в 1993 году.

А много позже — в 1998 году — в Англии со мной произошла совершенно фантастическая история. Я привезла чудесную маленькую ученицу на довольно широко разрекламированный конкурс в Лондон. Правда, довольно странными были возрастные условия: в одной группе — исполнители от 7 до 16 лет. Конкурс длился 20 дней. Незадолго до жеребьёвки я изучала

информационный стенд и увидела ещё одну интересную группу — до 40 лет. А мне тогда было 36. Смотрю программные требования — подходят. На всякий случай интересуюсь в оргкомитете, могу ли подать заявку, а мне отвечают: «Заплатите за участие, и мы вас добавим, потому что в этой группе всего три человека. Прослушивания через две недели». И я расписала себе два тура: соната Моцарта, соната «По прочтению Данте» и «Долина Обермана» Листа, Вариации на тему Корелли и этюды-картины Рахманинова, «Фантастические пьесы» Шумана. А нот у меня нет никаких. Мои друзья, у которых я жила в Лондоне, помогли достать ноты, и я стала заниматься.

На жеребьёвке мы неожиданно встретились с Ксенией Кнорре, с которой дружим с консерваторских времён. Одно время я считала её своим наставником и учителем, когда она помогала моему профессору. Её ученица тоже подала заявку на участие в группе до 16 лет. Я ей говорю: «Я только что сорок фунтов заплатила и собралась играть на конкурсе». Она: «Если бы я тебя не знала, то просто посмеялась бы. Но ты же пойдёшь, сыграешь и выиграешь». Но я знала, что выиграть у меня опять не получится: мне уже объяснили, что есть участница из Грузии, её отец — спонсор конкурса, она живёт в Лондоне, учится



в Королевском колледже, играет хорошо, но не имеет лауреатства. И чтобы остаться в колледже работать, она обязательно должна победить на этом конкурсе. А премия в каждой группе только одна.

И вот наступил день, когда играли наши с Ксенией ученицы. Её девочке было 16 лет, а моей 7. И я начала «борьбу» против несправедливых условий в младшей группе. Беру свою семилетнюю Юлю и чью-то ученицу лет пятнадцати, подхожу к какому-то англичанину из оргкомитета, беру девочек за руки и говорю ему: «Посмотрите, какие разные руки и разные возможности у детей, как их можно сравнивать? Я считаю, что группу надо разделить на три: 7–10, 11–13 и 14–16 лет. У вас же нет денежных призов, только дипломы, вам что, жалко пару лишних „бумажек“?». И я их убедила. Ксанина девочка получила первую премию, моя — Гран-при.

В своей возрастной категории я сыграла первый тур и прошла на второй вместе с грузинской пианисткой, которая, кстати, замечательно играла и оказалась сильной участницей. Но по условиям конкурса в каждой категории мог быть только один победитель. Мне очень

повезло, члены жюри в нашей группе добавили место, и я стала лауреатом второй премии.

Этот конкурс обладал ещё одной особенностью, он являлся своеобразной «смотровой площадкой» для педагогических работ. Их оценивала Европейская ассоциация преподавателей фортепиано (но я про это ничего не знала, так как об этом не было сказано в условиях). За то, что моя ученица получила Гран-при в младшей группе, я была удостоена специального приза в виде сертификата за выдающиеся достижения в педагогике.

Надо сказать, что все мои учителя считали, что у меня есть преподавательский талант, и частенько доверяли мне заниматься со своими учениками и студентами, хотя, если честно, я не считала тогда педагогику своим призванием и по-прежнему мечтала о карьере концертного исполнителя.

— Вы сказали, что проводите свою школу — расскажите об этом.

— Уже давно я стала проводить свои летние и зимние школы в различных странах. Последние несколько лет я провожу летнюю школу в Черногории. Ко мне

приезжают ребята из разных стран, разного возраста, с сильной мотивацией, у многих уже свои концертные планы, практически все готовятся к международным конкурсам, и вот уже третий год у меня почти один и тот же состав студентов. В этом году добавилось ещё 2 участника из Австрии и Германии.

— Что из себя представляет школа — серию мастер-классов?

— Моя летняя школа — это не просто серия мастер-классов. В течение двух недель ребята помимо уроков каждый день дают концерты. У меня стоит задача научить людей работать быстро, поэтому я ставила условие: утром мы занимаемся, а вечером вы играете на концерте эту программу. Почему? Потому что опыта быстро к вечеру выполнить замечания, сказанные утром, у большинства учеников нет. Мои уже могут, а другие не понимают такой скорости. Но, тем не менее, на первом концерте им позволяется играть всё, что они хотят. А со следующего дня они исполняют произведения, над которыми мы работаем. Залы всегда открыты, это бесплатные концерты. Я объясняю ученикам: «Мы играем для себя. Работаем в течение дня, а после этого вы выходите на сцену и должны понять степень своей концентрации, что вы смогли, а что не смогли воплотить». Всем это очень нравилось. А в конце школы — большой заключительный концерт.

Кроме того, мы проводим беседы, где анализируем игру друг друга, где ребята могут задавать мне разные вопросы, они проводят собственные обсуждения выступлений в течение этих двух недель, играют в ансамблях, готовят вопросы, которые адресуют мне к концу школы, старшие ребята помогают младшим с разборами новых сочинений.

Когда я в первый раз такую систему ввела, это были детские, ерундовые разговоры: «А ты намазал, а ты недобрал, а ты педаль плохо снял». И на следующий день они друг с другом не разговаривали, потому что были обижены. Я им объяснила: «Сейчас есть очень модная форма — молодёжные жюри. Представьте себе, что вы и есть члены жюри — слушайте с этих позиций. Что вы можете сказать о себе? Что вы можете сказать вот об этом пианисте, о том?». Это очень интересно, потому что оценки сразу меняются. Есть примерно 10% из группы, которые нравятся всем, — это действительно самые сильные дети. С каждым концертом их выступления становятся всё более интересными. И к концу они играют так, будто учат программу год или больше, то есть играют со своим почерком, с собственным лицом. И когда ученики школы, ощущая себя жюри, оценивают других, на следующий день сами стараются не делать то, что им не нравится у других.

Среди участников школы много ребят, у которых уже есть постоянные концерты с оркестрами и соло. Они

с удовольствием аккомпанируют друг другу и показывают мне свою работу. Участники школы часто просят меня играть вместе с ними в концертах, я играю с ними и в ансамблях, и соло, они имеют возможность обсудить мою игру.

Впервые в таком формате я проводила летние школы в Хорватии (три раза). Но у меня там не было полной свободы, так как принимающая сторона предлагала достаточно много слабых студентов, и задача каждый вечер выходить на сцену была им «не по плечу». С моей стороны приезжали очень сильные участники, и наши концерты в Хорватии имели огромный успех. Но мне хотелось собрать группу ребят, близких по своим возможностям, потому что многие уроки я провожу открыто, сразу для всей группы, и мне важно говорить с ними на одном языке. Так я пришла к тому, что стала отбирать для летней школы участников сама.

Когда хорваты закрылись для нас, со школой никто не захотел расставаться. А я лето обычно провожу в Черногории, выступаю там в концертах и фестивалях по всей стране. С 2006 года я играю в музыкальной школе города Херцег-Нови. Она очень хорошая, расположена в очень красивом месте, меня там давно знают. Был опыт мастер-классов в Будве, куда неожиданно для меня приехало очень много учеников из 20 стран. В общем, как-то это дело пошло, и я стала проводить регулярно свою школу в Черногории. Сценарий, в принципе, тот же. Там у меня свобода, я отбираю талантливых ребят сама. Так собралась группа, которая ездит ко мне из года в год.

— Вы сами даёте программу ученикам в рамках школы или занимаетесь с ними тем, что они привозят?

— Я прошу привозить только новое, потому что не хочу переделывать старые работы. Конечно, есть такие сочинения, которые играют всю жизнь. Но мне всегда интереснее первой проходить с учеником произведение. Услышать, как человек чувствует произведение, какое подсказать ему направление в работе, какой эмоциональный тон задать для будущего исполнения. Чем талантливее ученик, тем интереснее первый этап.

В рамках мастер-классов, на которые меня приглашают, я часто сталкиваюсь с сильными детьми, настоящими талантами, с которыми должна проводиться кропотливая, продуманная, индивидуальная работа, я бы сказала, высшего уровня. К сожалению, часто она бывает не сделана. И тогда я беру на себя смелость и приглашаю такого ребёнка к себе в летнюю школу.

Недавно в Суздале у меня на мастер-классах были очень сильные дети, которые играли сочинения, ранее несколько раз исполненные ими с оркестром. Вы думаете, мне там заняться нечем было? Было, и очень много. Когда

я слушаю таких ребят, я задаю себе вопрос: почему так мало сделано? Что это — лень, нежелание или неумение?

Вообще, ситуация с талантливыми детьми меня беспокоит. Они — «лицо» учебного заведения, их постоянно превозносят, они в приоритете. Но педагогическая работа с ними частенько выглядит как халтура в чистом виде, использование природных способностей детей. На мой взгляд, педагоги с ними недостаточно работают, и сами они не выкладываются на сцене так, как должны.

Я знала профессоров, которые никогда не были удовлетворены своей работой, никогда не смотрели на часы. Например, выдающийся педагог Б. Землянский. Я слышала о нём от многих музыкантов и от своего друга К. Кнорре, которой посчастливилось у него учиться. Он был очень добрым и невероятно въедливым человеком. Все силы бросал, чтобы научить, чтобы получить максимальный результат. К такому же типу профессоров относился и любимый мною Э. Гилельс. Анализируя воспоминания современников о Гилельсе, можно сделать вывод, что ему было одиноко в консерватории. И не потому, что у него был сложный характер и он не находил себе

близких по духу людей. Просто его внутренняя планка была очень высока, а критиковать кого-то он не хотел и не любил. Все эти люди для меня являются образцом в жизни, примером того, как надо относиться к делу. Это пример служения, а не просто работы. ■

Продолжение — в следующем номере.



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



С 10 ОКТЯБРЯ ПО 27 ДЕКАБРЯ В МУЗЕЕ СКРЯБИНА ПРОХОДИТ ФЕСТИВАЛЬ «НЕЖНА И НЕИСТОВА», ПРИУРОЧЕННЫЙ К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПЕРВОЙ СУПРУГИ КОМПОЗИТОРА — ВЕРЫ ИВАНОВНЫ СКРЯБИНОЙ

На фестивале представлено творчество А. Н. Скрябина, музыка его окружения, произведения женщин-композиторов и мировые премьеры сочинений современных авторов, некоторые из которых созданы в рамках программы Союза композиторов России «Ноты и квоты».

10 октября, в день рождения музея Зарина Шиманская представила фортепианные сочинения Александра Чайковского, Кузьмы Бодрова, Эльмира Низамова и Дениса Хорова. 11 октября состоялся авторский вечер 17-летней пианистки и композитора Марии Варакиной. Фортепианную часть марафона продолжили Марина Костерина и ST-Duo (Антонина Лузько, Софья Сахнова). Екатерина Державина предстала в камерной программе с певицей Яной Иваниловой. Завершит фестиваль клавирабенд Екатерины Мечетиной.

Фестиваль сопровождают выставка, посвящённая женщинам из семьи Скрябиных, и цикл предконцертных лекций.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» ПРЕДСТАВЛЯЕТ ХРЕСТОМАТИЮ ПО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМУ КЛАССУ (ЧАСТЬ I). АВТОРОМ-СОСТАВИТЕЛЕМ ВЫСТУПИЛА ОЛЬГА МЕЧЕТИНА.

Ольга Евгеньевна Мечетина — заслуженный учитель РФ, лауреат Премии Президента России, преподаватель специального фортепиано Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В сборнике представлена вокальная и инструментальная классика русских и зарубежных композиторов: классические романсы и пьесы А. Гурилёва, А. Алябьева, А. Даргомыжского, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна и других композиторов в переложении для скрипки, виолончели и флейты в сопровождении фортепиано.

Во вступительной статье автор формулирует некоторые особенности работы в концертмейстерском классе; нотный материал дополнен исполнительскими указаниями. Хрестоматия предназначена для учащихся седьмых-восьмых классов детских школ искусств, детских музыкальных школ и детских хоровых школ.

ИЗ ВСТУПИТЕЛЬНОЙ СТАТЬИ О. Е. МЕЧЕТИНОЙ:

Как самостоятельный предмет «Концертмейстерский класс» в практике преподавания в ДШИ, ДМШ и ДХШ появился сравнительно недавно. Но значение развития у начинающего музыканта навыков аккомпанирования нельзя недооценивать. Многие пианисты в будущем нередко будут сталкиваться с необходимостью творческого сотрудничества в разных исполнительских вариантах — играть в ансамбле или аккомпанировать солистам. А профессия концертмейстера является одной из самых распространённых и востребованных среди пианистов. Поэтому чем раньше у юного музыканта сформируются

навыки аккомпанирования, тем проще ему будет развиваться в своей профессии дальше. А для тех учеников, кто в будущем не планирует профессионально заниматься музыкой, навыки ансамблевой игры станут ценным опытом творческого участия в домашнем и любительском музицировании.

Цель данного учебного пособия — не только помочь школьникам в освоении нового предмета, но и расширить их репертуар и музыкальный кругозор. Здесь собраны произведения, проверенные временем и опытом преподавания. Репертуар специально подобран более лёгкий по технической сложности, чем сольный, но при этом требующий особой музыкальной отзывчивости, внимания к солисту и понимания музыкального образа.

Произведения расположены по принципу постепенного усложнения. Фортепианные партии дополнены указаниями аппликатуры, педали и динамики. Партии вокала и солирующих инструментов сохранены в оригинальном виде. Репертуар, предложенный в сборнике, является примерным: преподаватель может проходить с учеником и другие подобные произведения, выбирая их исходя из полезности для конкретного учащегося и его заинтересованности.

Работа в классе концертмейстерского мастерства требует от преподавателя особой чуткости: здесь важно не только обучить ученика исполнению фортепианной партии, но и воспитать в нём умение быть партнёром, слушать, поддерживать, ощущать ансамбль как единое целое и в то же время не терять своей творческой индивидуальности. ■

A portrait of an elderly man with a white beard and balding head, wearing a dark grey checkered blazer over a light blue shirt. He is holding a pair of glasses in his right hand and is looking slightly to the right of the camera. The background is a plain, light-colored wall.

**Владимир ЧАСТНЫХ:
«В создании Ассоциации
фортепианных мастеров я увидел
свое будущее»**

Наш собеседник — дважды юбиляр в 2025 году: в августе отметила 35-летие Ассоциация фортепианных мастеров, созданная и возглавляемая им, а 24 ноября — 90 лет самому герою. Владимир Карпович — подлинный музыкальный деятель, пришедший «в музыку» сравнительно поздно. Сначала были исторический факультет Московского университета, освоение целины, работа в международном турбюро «Спутник», восемь тоскливых лет в Институте стандартизации. И вдруг — резкая перемена траектории: в 1972 Владимир Частных становится проректором Московской консерватории. Среди его славных деяний на этом посту — реставрация Большого и Малого залов, первого и второго учебных корпусов, освоение перешедшего в юрисдикцию консерватории зала Синодального училища и всего Рахманиновского корпуса, обновление парка роялей, разделение абонементного отдела и читального зала библиотеки. Но — пусть обо всём расскажет сам Владимир Частных.

— Владимир Карпович, между Институтом стандартизации и Московской консерваторией — «дистанция огромного размера». Каким образом Вы в возрасте 37 лет превратились в проректора главного музыкального вуза страны?

— Как ни странно, в чисто географическом смысле особой «дистанции» не было: Институт стандартизации и Московская консерватория, по счастливому совпадению, находились в одном районе Москвы — Краснопресненском. И вот ребята-кадровики спрашивают меня: «Не хочешь в консерваторию? Там место освободилось. Можем порекомендовать тебя». Моя первая реакция была: «Вы что, с ума сошли?», а потом — «Давайте!». Вскоре раздался звонок из Министерства культуры, и меня пригласили на встречу к ректору — Александру Васильевичу Свешникову. Я уже не помню подробностей, но помню один вопрос: «Молодой человек, а Вы связи в Москве имеете?» Я пожал плечами и ответил: «Александр Васильевич, никаких связей у меня нет. Но зачем они нужны, если все связи — у консерватории?». Как мне потом рассказали, именно эта фраза решила всё: Свешников любил консерваторию беззаветно, и всё, что касалось консерватории, было для него дорого.

Забавно, что Минкульт меня не сразу утвердил. На первой встрече заместитель министра, курировавший консерваторию, сразу заявил мне: «Тебе сколько лет? 37? Не обижайся, но я против». Я позвонил Свешникову и грустно сообщил об этой встрече. А через неделю меня снова вызвали в Минкульт, к другому заместителю министра — Василию Кухарскому. И его реакция была диаметрально противоположной: «Надо же, какой молодняк к нам работать идёт! Когда можете приступить?». Я попросил пару-тройку дней, хотя был готов бежать немедленно... (смеётся). И 2 июля 1972 года я пришёл в Московскую консерваторию.

— Что было самым трудным на первых порах?

— Ты знаешь, консерваторский период — самый лучший, самый счастливый в моей жизни. Никто не мешал работать. Я определил главные пункты, необходимые для учебного процесса: это классы, это музыкальные инструменты и библиотека. Кстати, первая задача, которую передо мной поставили, была связана именно с библиотекой. Дело в том, что стеллажи в ней были деревянные, датировались 1898 годом. И пожарники потребовали заменить их на металлические. То есть нужно было за полтора месяца (до 20 августа) вынести все ноты, убрать старые стеллажи, смонтировать новые (к счастью, они уже были закуплены) и вернуть издания на место. Уж не знаю как, но я справился. А потом — новая задача: приближался Конкурс Чайковского 1974 года, и меня назначили его директором. Почему? Потом что тогда финансирование конкурса шло через расчётные счета консерватории.

Параллельно была история с потолком Большого зала: в нём обнаружили огромные трещины. Я ни в строительстве, ни в музыке тогда ничего не понимал, но, когда потребовали заменить перекрытия в потолке на бетонные, я понял, что это трагедия: это как лишиться рояль резонансной деки. Дело было в конце учебного года, открыть зал после ремонта нужно было к празднику 7 ноября. В общем, я подготовил письмо на имя руководителя МВД Щелокова и пошёл собирать подписи: Хачатурян, Коган, Ойстрах, Образцова — все народные артисты, Герои социалистического труда... Получив такое письмо, Щелоков сразу прислал в консерваторию своего заместителя, курирующего пожарную безопасность по всему СССР и по Москве. Назначили совещание. Так получилось, что накануне ко мне в кабинет зашёл Ростропович и предложил свою помощь. Я и попросил его прийти на это совещание. Собрались в крошечной комнатке, где сидит администратор Большого зала. Слава просто сказал: «Если вы поставите бетонные плиты, моя нога не шагнёт в Большой зал, и за мной не шагнут и другие музыканты». Вопрос был решён.



Традиционное коллективное фото фортепианных мастеров после практического семинара

Процесс пошёл, но, конечно, не без трудностей. В самом конце октября, когда до открытия зала оставалось около недели, стало ясно: строительные леса из зала (от пола до потолка!) просто не успеть убрать. Райком партии, конечно, беспокоится, обрывает телефоны. И я рискнул: попросил собрать студентов из вузов нашего района (у нас, в частности, геологический факультет университета был) и устроил конвейер: профессиональные строители только разбирали леса, а студенты по цепочке передавали эти конструкции на самосвалы, которые стояли под окнами гардероба БЗК.

6 ноября в зале уже шла репетиция к праздничному концерту. Зашёл Ростропович и говорит: «Заканчиваешь? Надо отметить. Я всё беру на себя». Позвали ректора (тогда был уже Куликов), сели в пятой ложе. Слава принёс авоську: батон за 28 копеек, докторская колбаса и поллитровка. Так и отметили.

— Раз уж Вы упомянули Ростроповича, спрошу: общались ли Вы близко с профессорами-мэтрами того времени?

— По-разному. В самом начале мне было неловко: заходит, например, в кабинет Лев Николаевич Оборин, уже легенда в то время. И мы просто говорим о жизни. Часто заходил Юрий Исаевич Янкелевич, старался во всём

помогать. Пианисты — Татьяна Петровна Николаева, Женя Малинин, Серёжа Доренский. С Доренским я в теннис играл... Кстати, именно на корте я ощутил высочайшую духовную сущность Серёжи: удивительно, даже в ситуации азартной игры он оставался подлинным русским интеллигентом.

В общем, мой кабинет был всегда открыт. Было сначала недопонимание с Татьяной Алексеевной Гайдамович, но уже после её смерти ко мне пришёл Саша Бондурянский и принёс её книгу «Русское фортепианное трио». Переиздание увидело свет незадолго до кончины Татьяны Алексеевны, и, как сказал Саша, она настаивала: «Обязательно передай Частных»...

— Насколько я могу судить, именно доброе к Вам отношение профессоров, вообще — педагогов и иных сотрудников консерватории были одновременно и стимулом деятельности, и определённой «подушкой психологической безопасности».

— Был очень сложный период, связанный с аварийным состоянием здания консерватории: в 1976 году прямо на улицу Герцена рухнул кусок штукатурки размером два на три метра (приблизительно там, где сейчас «Кофемания»). Это случилось в 11 утра, к счастью, никто не пострадал, улица была пуста. Представляешь,

как отреагировало руководство Москвы, да и не только Москвы, на такое ЧП? Встал вопрос о полном выселении консерватории для проведения капитального ремонта. Больше того, тогдашний министр культуры Демичев вызвал ректора Куликова и предложил: «А давайте я вам за городом построю огромный массив, где будет всё, вплоть до бассейнов и теннисных кортов». Уж не знаю, что он ещё говорил, но я чётко понимал: нам нельзя покидать территорию ни в коем случае! Ведь в Советском Союзе часто было так? Если закрывается здание на капремонт, неизвестно, сколько он продлится.

В общем, надо было найти решение, как проводить капитальный ремонт, не закрывая консерваторию. Обойдусь без подробностей, всё сделали поэтапно. И я всё время говорил: «Какие же вы молодцы, музыканты, терпите всё это!». Но за время ремонта — а это три года, до 1979 — не было ни одного ЧП. Потому что все всё понимали.

— **После такого опыта реставрация Рахманиновского зала, видимо, показалась несложной задачей.**

— Это была не только реставрация зала, это было практически создание нового учебного корпуса. Зал Синодального училища был передан консерватории 1 июля 1979 года. И, собственно, всё, что было в здании, кроме зала, было разрушено, разобраны все перекрытия... Строители говорили, что для того, чтобы только вынести весь мусор, понадобится около двух лет.

— **Но Вы уложились значительно быстрее! Корпус (и, соответственно, зал) открылся в 1982 году.**

— Применил уже использованное «ноу-хау» (*смеётся*). Тогда студенты должны были какое-то время после экзаменов оставаться в Москве. Я уже точно не помню, но я каждому студенту давал определённый участок, который следовало разгрузить. Сделаешь за день — можешь уезжать на каникулы. Многие даже с родителями приходили. В общем, быстро весь мусор вынесли, и у строителей появился реальный фронт работ.

Для меня целью был не только зал. Я видел, как остро не хватает классов, как теснятся студенты и педагоги в читальном зале. И в новом корпусе мы сделали и орган-ный класс, и хоровой класс, и читальный зал. Но самое главное: в это время у меня родилась идея сделать город музыки (квартал от Большого Кисловского до Малого Кисловского переулка). И родилась не на пустом месте, уже шли определённые процессы по «прирастанию зданиями». Даже началась разработка конкретного проекта.

— **Жаль, что идея тогда не осуществилась.**

— Не совсем. Кое-что удалось. Например, когда в Среднем Кисловском переулке отселили жильцов

из многих строений, мы получили почти квартал для оперной студии. Разгрузили корпус Белого зала (ныне Зал имени Мясковского): нам отдали соседний с ним дом, и я перевёл туда классы для виолончелистов и духовиков, которые своими разыгрываниями очень мешали в основном учебном корпусе. Да, а что со Средней Кисловкой происходило? Жильцов расселили, а город продолжал отапливать квартиры, давать электричество. Туда стали проникать бомжи. Я перепугался и стал заселять большие квартиры. Помог Юрию и Наталье Башмет с маленькой дочкой, Шебалину... В библиотеке девочки работали: жили в области, им тяжело было ездить, дал им по комнате. Клавишный цех не забыл: почти каждый мастер получил мастерскую.

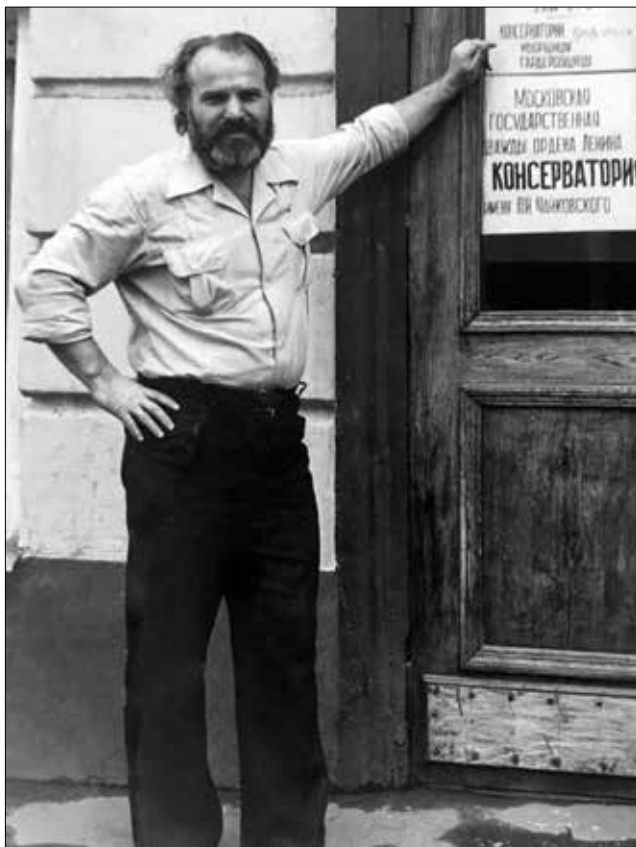
— **Как-то это фантастически прекрасно звучит...**

— Ну, не всё так гладко было. В 1982 к власти пришёл Андропов, началась борьба за дисциплину. И кто-то написал анонимку на ректора, в которой, в частности, говорилось: «Проректор Частных заселяет в дома на Кисловском переулке, и не бескорыстно». Ну, да, небескорыстно: кто-то заселился, приходит ко мне, приносит бутылку коньяка или виски... Я даже закупил бутылки, стал всех дарителей вызывать и просить: забери обратно. Но, конечно, пришла комиссия, долго копалась во всём и в итоге предъявила мне «обвинение»: лаборатория звукозаписи недорабатывает час в неделю... Спас нас партийный секретарь Краснопресненского райкома: он пошёл к Гришину [первому секретарю Московского горкома КПСС — прим. ред.], который всегда к консерватории особенно относился, и попросил передать это «дело» ему. И как-то всё на тормозах спустилось, ну, не без переговоров по партийной линии, конечно. Вообще говоря, потом мне юрист сказал, что мне могли инкриминировать даже не уголовное, а государственное преступление. Знаешь, почему? Потому что я взял на себя функции советской власти — распределительные.

— **Прямо скажем, Вас сопровождало определённое везение. Тем менее понятен дальнейший ход событий: 1 и 2 июня 1983 года Рахманиновский (тогда ещё, конечно, без имени) зал открывается сольными концертами Святослава Рихтера. Это, в том числе, и Ваш личный триумф. И очень скоро Вы принимаете решение покинуть консерваторию и переходите в Большой театр — заместителем генерального директора.**

— Мне стало скучно. Хотелось решать масштабные проблемы, а началась текучка...

— **Но, по сути, именно в консерваторские годы вы вплотную подошли к решению той масштабной**



1979. В. Частных впервые вошел в здание бывшего Синодального училища и закрепил новую табличку на двери.

проблемы, которую решаете и по сей день, — я имею в виду проблему профессии фортепианного мастера в России.

— А началось всё опять случайно... В 1974 году, когда я был директором Конкурса имени Чайковского, приводят ко мне абсолютно растерянного немца — представителя фирмы «Бехштейн»: на улице стоят два концертных рояля, которые привезли на конкурс (видимо, Оргкомитет об этом договорился в период подготовки), а что с ними делать — никто не знает. Я мог, конечно, отмахнуться, но — отправил один рояль в Зал имени Чайковского, второй — в Колонный зал. А с немцем мы подружились, это был Ульрих Адам, впоследствии работавший на фирме «Стейнвей». Тогда, в 1974 я после конкурса спросил его, можно ли отремонтировать большое количество концертных роялей «Бехштейн», которое скопилось в консерватории. Эти были ещё дореволюционные инструменты, конечно, в ужасном состоянии после активной эксплуатации. Он откликнулся: «А почему бы и нет?». И как-то процесс пошёл, в Министерстве культуры идею поддержали, выделили валюту (а это в те времена очень непросто было), кто-то помог



С ключом от Рахманиновского зала после реставрации. 1982

организовать транспортировку... Трудно поверить, но всё получилось.

— Я знаю, что Вам принадлежит ещё одна идея: закупка к каждому Конкурсу имени Чайковского двух концертных роялей «Стейнвей», которые потом оставались в консерватории.

— Главной идеей было насытить консерваторию хорошими роялями. А это — валюта, которой распоряжалось только вышестоящее ведомство — Министерство культуры. Вот я и придумал, что выбирать рояли должна комиссия из трёх человек: представитель Минкульту, пианист и фортепианный мастер из консерватории. Эта идея Минкульту понравилась (*смеётся*). Сначала в составе этих комиссий ездил Рудольф Керер (он знал немецкий), потом Лев Власенко (он знал английский).

— Если суммировать, то проблемы фортепианных мастеров Вам были известны, контакты с зарубежными фабриками существовали, — это и видится предпосылками создания Ассоциации фортепианных мастеров в 1990 году.



С К.-Й. Форссом и В. Куметатом. После подписания договора об издании книг с «Erwin Bochinsky Verlag». Франкфурт-на-Майне, 2009.

— В 1987 году я стал вице-президентом Всесоюзного музыкального общества (позже — Международного союза музыкальных деятелей), которое возглавляла Ирина Константиновна Архипова. И мне одновременно хотелось заниматься конкретным перспективным направлением, а не просто «быть вице-президентом». Проблемы мастеров всегда меня волновали, я знал их «изнутри». В 1989 провёл первый семинар в Санкт-Петербурге, на который приехал из Германии представитель фирмы «Стейнвей», изумительный мастер и человек — Макс Маттиас, впоследствии ставший настоящим другом Ассоциации. Он поддержал меня с идеей создания АФМ, и я в этой организации увидел тогда своё будущее. В августе 1990 года в классе № 9 Московской консерватории состоялось историческое собрание: была учреждена Ассоциация фортепианных мастеров.

— С тех пор прошло 35 лет, летом 2025 в Концертном зале имени И.К.Архиповой эту дату вы отметили большой встречей фортепианных мастеров России и семинарскими занятиями. Давайте сначала «за здоровье»: что удалось сделать за 35 лет?

— Изначально основным направлением нашей деятельности мы видели образовательные программы: это технические семинары под руководством высококлассных специалистов, это перевод специальной литературы для мастеров, организация стажировок на зарубежных фабриках. Если говорить языком цифр, то за эти годы мы провели 100 очных семинаров мастеров ведущих фортепианных фирм («Стейнвей», «Бехштейн», «Блютнер», «Петроф», «Ямаха», «Каваи» и других). Практическим итогом многих семинаров стало «исцеление» инструментов в консерваториях и других музыкальных учебных

заведениях России. Издали семь важнейших книг, перевели 135 статей. Более 30 членов АФМ прошли стажировки на фабриках в Германии и Чехии. В 1995 наша Ассоциация была принята в Euroripiano — Союз европейских ассоциаций фортепианных мастеров, в 2015 мы выиграли право на проведение конгресса Euroripiano в Москве, который прошёл с огромным успехом. Благодаря деятельной поддержке преподавателя знаменитой Людвигсбургской школы фортепианных мастеров Гюнтера Шайбле мы провели в России два международных экзамена для фортепианных мастеров на получение сертификата «Euroripiano», такие сертификаты сегодня имеют 30 наших мастеров.

— Можно ли чуть подробнее о книгах?

— Самая масштабная работа — это издание трехтомника Карла-Йохана Форсса: «Ремонт пианино и роялей», «Регулировка механики пианино и роялей», «Настройка пианино и роялей». Это многостраничные фолианты, бесценные учебники, подробно рассматривающие все процессы работы с инструментом, с огромным количеством иллюстраций и схем. Все три тома — абсолютный must have и для начинающих свой путь в профессии, и для состоявшихся мастеров. Нельзя не упомянуть имя переводчика: это замечательный фортепианный мастер Владимир Клопов.

— Помимо образовательной деятельности, Ассоциация с первых лет существования вела планомерную работу по повышению статуса профессии фортепианного мастера.

— Да что там статуса, по признанию самой профессии! Мы написали множество писем, и только в 2003 году «достучались» до Минтруда: было принято



Семинар ведет Макс Маттиас

постановление о включении профессии настройщика пианино и роялей в перечень особо важных и ответственных работ, при выполнении которых устанавливается месячная тарифная ставка, исходя из 11 и 12 разрядов ЕТС. Поверь, для всех, кто трудится в бюджетных учреждениях, это было очень важно!

— **Владимир Карпович, пора переходить к «наболевшему». Откуда вообще берутся фортепианные мастера? Что делать молодому человеку, который хочет освоить эту профессию?**

— Раньше в профессию приходили из промышленности — устраивались учениками на фортепианные фабрики, осваивали азы, потом шли обучаться в мастерские к опытным специалистам. Не буду рассказывать длинные истории, если коротко, то в России никогда не было специализированного учебного заведения, нацеленного на подготовку высококлассного фортепианного мастера. Нашей мечтой было создание Центра подготовки фортепианных мастеров, где соединялись бы и теория, и практика. В этом, кстати, нас очень поддерживала Ирина Константиновна Архипова, написала обращение к тогдашнему мэру Москвы Ю. Лужкову. И — казалось бы, свершилось: в 2007 в московском Строительном колледже № 12 было открыто отделение по подготовке

настройщиков пианино и роялей, единственное учебное заведение в России, выдававшее сертифицированные дипломы. Планировалось, что там можно будет и получать образование с нуля, и повышать уже имеющуюся квалификацию. Была проведена большая подготовительная работа, разработаны методические программы.

— **А в чём подвох?**

— В том, что это была хозрасчётная история. За обучение должны были платить сами мастера или те организации, которые их направляют. И если москвичи поначалу могли себе это позволить, то ребята из других городов, конечно, нет. Надо ведь жить в Москве, что-то кушать... В общем, этот проект просуществовал всего два года. Моё глубокое убеждение: подобное учебное заведение должно содержать государство. Как 20 лет назад, так и сейчас я не перестаю удивляться: на бюджетные деньги приобретаются дорогостоящие инструменты, а обслуживают их неучи, доводят порою до плачевного состояния. То есть — государственные средства просто «утекают в песок».

Сегодня, спустя 35 лет после создания Ассоциации я спустился с небес на землю и понимаю, что пока идея создания базовой государственной школы для фортепианных мастеров неосуществима. Поэтому я радуюсь каждой



С Юрием Башметом

отдельной личности, которая остаётся в профессии и делает успехи. А уж как они приходят... Приведу тебе оптимистичный пример из жизни. Приехал в Москву молодой человек, выбрал для себя два направления, одно из которых — фортепианостроение (о котором он раньше и не слышал ничего). Пришёл в школу «Квинта-2»¹, потом ко мне. Я его определил в мастерскую к очень хорошим специалистам, в тот же период в Москву с семинаром приехал Макс Маттиас, про которого я уже рассказывал. Этот молодой человек очень хорошо проявил себя на семинаре, и мы с Максом решили организовать ему стажировку на фирме «Стейнвей». Собственно, эта стажировка и решила его дальнейшую судьбу: по возвращении из Гамбурга этот парень начал работать в лучших московских учебных заведениях и концертных залах, сегодня с ним хотят сотрудничать знаменитые пианисты. И я считаю этот случай итогом в том числе и своей конкретной работы.

— **Означает ли это, что без стажировки на фабрике в «фортепианной державе» хорошим мастером не стать?**

¹ Частную школу настройщиков «Квинта-2» создал в 1990 году Валерий Порвенков (1937–2012) — учёный, изобретатель, кандидат технических наук, руководитель единственной в СССР лаборатории по изучению физики звука клавишных инструментов, в советский период — преподаватель настройки фортепиано на различных курсах при фабриках «Лира» и «Заря». Школа функционирует по сей день.

— Опять же, все индивидуально. Ты же помнишь нашего замечательного мастера Евгения Артамонова? Он не стажировался в Германии, ему довелось работать в классах специального фортепиано Московской консерватории. Он общался с Николаевой, Обориным, Заком, Флиером, особенно много — с Рихтером и Гилельсом. Он умел делать невероятные вещи в невероятных условиях. Разумеется, это призвание, талант, назови как хочешь...

Кстати, после неудачи со Строительным колледжем я предпринял ещё одну попытку построить образовательную базу. Я провёл переговоры с Гюнтером Шайбле из Людвигсбургской школы, и он согласился вести в Москве курс для 12 человек из разных регионов России с тем, чтобы из них сделать, что называется, «инструкторов на местах». Мы рассчитали стоимость проекта (с учётом изготовления необходимых дорогостоящих моделей механики пианино и роялей для обучения). Этот процесс как раз совпал с началом внедрения Президентской программы по оснащению музыкальных школ и школ искусств отечественными инструментами (2018). Тогда Минпромторг и Минкульт подготовили соответствующие документы, не буду вдаваться в подробности — об этом много уже написано. Если коротко — в России заработали четыре предприятия по производству пианино (а позже — и роялей), соответственно, необходимо было задуматься о кадрах. Мне показалось, что моя идея обучения резонирует государственной политике, и я записался на приём к заместителю министра промышленности и торговли, курировавшей историю по «возрождению фортепианного производства». Она меня выслушала, даже одобрила идею. Но потом дело зашло в тупик: деньги предложили взять у новоиспечённых предприятий, а те заявили, что средств на этот проект нет. Потом пандемия... Так всё и заглохло.

— **Я не понимаю, а как можно создавать производство, если нет соответствующих профессионалов?**

— Говорят, что на этих фабриках учат.

— **Кто?**

— Не знаю. Может быть, что-то изменится, если кто-то из авторитетов музыкального мира скажет на Совете по культуре: «Фабрики сделали, но давайте теперь кадры для них подготовим!». А ты знаешь, что до сих пор нет государственного стандарта профессии фортепианного мастера? А это необходимо, чтобы учить!

— **Давайте попробуем посмотреть на ситуацию с другой стороны. А хотят ли сегодня молодые идти в эту профессию? Старая гвардия, к сожалению, превращается в «вымирающий вид»...**



С ректором Московской консерватории Борисом Куликовым

— Это как раз то, чем мы сейчас занимаемся. Есть такая школа «440 герц». Они на коммерческой основе организовали обучение настройщиков, брали совершенно «нулевых» ребят. Приглашали хороших мастеров в качестве преподавателей. И в какой-то момент захотели дружить с Ассоциацией. Вполне логичный тандем: они — представители нового времени, со знанием современных инструментов привлечения аудитории, мы — организация с репутацией. Мы стали сотрудничать, и сегодня 50 процентов молодых ребят, которые хотят стать членами АФМ, — из этой школы. Собственно, когда мы начали эксперимент (стр. 73).

— Вы про онлайн-семинары? Очень смущающая меня тема, если честно.

— Мы начали не от хорошей жизни — в пандемию. И на каждом «зуме» было по 50–60 участников. Но я отметил странную закономерность: сначала приток слушателей, а потом, как только объявляется сложная тема, они исчезают. Был период, когда в онлайн по два-три человека приходило. Но я не бросал начатое. Конечно, не сразу всё получилось, но теперь выстроилась довольно жизнеспособная система. У нас — годовой курс, 100 часов.

Там пять блоков: основы фортепианного дела (пять семинаров), настройка (пять семинаров), ремонт (17 семинаров), регулировка (семь семинаров), интонировка. Всего 50 семинаров.

— Правильно понимаю, что каждый семинар — с использованием отснятых видео на семинарах очных, в «доковидную» эпоху?

— Да, мы комбинируем материалы и онлайн-участие специалистов.

— Вы верите, что можно научить настройщика, который работает руками, в режиме онлайн?

— А в зале, когда участник семинара сидит на последнем ряду и половины происходящего не видит и не слышит, лучше? Представь, обсуждается определённая тема. Как правило, в онлайн «наготове» пять педагогов, опытные мастера. Заканчивается видео, и мы начинаем их «раскручивать». Допустим, один спрашивает: «Вы обратили внимание, как мастер выполнил операцию? А почему он закрутил винт именно снизу?». И идёт детальное обсуждение с показом. Потом ещё вопросы от «публики». Каждый семинар рассчитан на два часа, а в реальной жизни длится около четырёх. Расходиться не хотят!

— Может быть, потому, что им важно почувствовать себя частью профессионального сообщества? Давайте закончим «рекламной паузой». Что нужно, чтобы вступить в АФМ?

— Не так уж и много: две рекомендации от членов Ассоциации и подтверждение пятилетнего опыта в профессии.

— А в заключение мы переадресуем читателя на страницу ... этого выпуска журнала, на которой публикуем аналитическое эссе одного из самых авторитетных членов АФМ Владимира Клопова «Кто может стать фортепианным мастером». ■



Марина БРОКАНОВА
Музыковед, член Союза композиторов и Союза журналистов России. Куратор международных проектов Российского музыкального союза



18 ОКТЯБРЯ В МЕМОРИАЛЬНОМ МУЗЕЕ
А. Н. СКРЯБИНА В МОСКВЕ СТАРТОВАЛ АВТОРСКИЙ
ПРОЕКТ ПИАНИСТА НИКОЛАЯ КУЗНЕЦОВА
«НА СЛУХУ»

Слово — организаторам: «В рамках проекта мы создаём пространство, где музыканты и композиторы могут звучать и быть услышанными. Пространство, где происходит прямой диалог поколений, исполнение шедевров мировой классики и произведений современных композиторов. Мы даём молодым музыкантам не просто сцену, а возможность творить, играть здесь и сейчас. Каждый концерт — это вклад в формирование музыкального будущего».

Московская часть проекта — это шесть фортепианных вечеров в Мемориальном музее А. Н. Скрябина. Солисты — **Александр Ключко, Жуй Мин, Николай Кузнецов, Владимир Вишневский, Валентин Малинин, Сергей Давыдченко, Станислав Корчагин.** «Фишка» проекта — включение в программу каждого клавирабенда сочинения современного молодого композитора. Так, в качестве «специальной композиции» 18 октября Александр Ключко представил «7 A.M. on 42nd Street» Дениса Хорова.

Справедливости ради напомним читателям, что в мае 2025 в Москве во второй раз прошёл Фестиваль актуальной академической музыки «Эолова арфа», ещё в 2024 заявивший подобную концепцию: соединение в программах пианистов произведений классиков/романтиков и наших современников. ■



ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ЕРМАКОВА ПОСВЯЩЕНО
НОВОЕ СОЧИНЕНИЕ ИВАНА СОКОЛОВА —
ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ИВАНОВСКИЕ СОНАТЫ»

И. Соколов: «Это музыка об Ивановке — месте, где жил и творил великий русский композитор Сергей Васильевич Рахманинов. И, конечно, это музыка о Рахманинове. Десять частей цикла говорят нам о судьбе Рахманинова, о судьбе его любимого имения, о судьбе России... В каждой из частей присутствуют элементы сонатной формы. Всё сочинение длится около часа. Оно прозвучит 21 января 2026 года в исполнении замечательной пианистки Елены Тарасовой, которая является автором идеи этого проекта. А в посвящении — имя Александра Ивановича Ермакова (1951–2022): человека, который возродил Ивановку, отдал ей все свои силы, сделал из возрождённого имения центр музыкальной культуры и истории России».

В последние годы Иван Соколов создал множество произведений для фортепиано: это Три ноктюрна, Баллада, Шесть интермеццо, «Шесть утешений», «Осенняя фантазия», Баркарола (2023), «Шестнадцать пейзажей» и «Шесть музыкальных моментов» (2024). ■

КОНЦЕРТ ПАМЯТИ ТАМАРЫ ЛЕОНИДОВНЫ КОЛОСС (1942–2024) СОСТОЯЛСЯ В МАЛОМ ЗАЛЕ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ 7 СЕНТЯБРЯ, РОВНО ГОД СПУСТЯ ПОСЛЕ ЕЁ УХОДА ИЗ ЖИЗНИ



Тамара Колосс более полувека преподавала в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории, с 1985 по 2002 заведовала фортепианным отделом, была одним из самых почитаемых и ярких педагогов ЦМШ. Инициатором и движущей силой концерта стала самая знаменитая выпускница Тамары Леонидовны — Екатерина Мечетина. На сцену Малого зала консерватории выходили ученики разных лет: Анастасия Гамалей-Воскресенская, Стефания Жунтова, Эмиль Лихнер, Ольга Лазуренко, Никита Мндоянц, Джон Пак, Анна Пронина, Андрей Сандалов, Михаил Углов, Софья Швец.

Из воспоминаний Екатерины Мечетиной:

«Мы были вместе — невероятно! — 39 лет. Я пришла поступать в первый класс ЦМШ, и в тот момент моя жизнь изменилась навсегда. Детский педагог — это отдельная профессия. Тем удивительнее, когда детский педагог может быть и педагогом без возрастных ограничений. Это именно о ней. Ей было подвластно в педагогике всё. Любая, даже самая колоссальная творческая задача. Тамара Леонидовна была настоящим, большим, крупным Музыкантом.

Она осознанно посвятила себя педагогике и всегда говорила об этом с большим чувством, как о самом серьёзном решении. Она была изумительной пианисткой, лауреатом варшавского конкурса Шопена, и её исполнительская деятельность обещала быть очень успешной. Но — осознанный выбор прийти работать в родную Школу. Школа была любовью всей её жизни. Её уважали, любили и немного боялись. Её авторитет был непререкаем. Её строгие профессиональные принципы стали основой облика нашей цмшовской пианистической школы на много лет. Тамара Леонидовна не просто учила нас профессии, музыкальному ремеслу. Она воспитывала нас комплексно, воспитывала как музыкантов, как людей. Учила уважению к музыке, к композитору, к инструменту, к нотному тексту, к слушателям, к коллегам; учила уважать учителей, делала это своим примером, всегда бесконечно уважительно, даже благоговейно рассказывая о своих учителях. Но при этом учила и, напротив, не придавать слишком много значения посторонним мнениям. Учила быть людьми во всём. (...)

Она очень придирчиво следила за общекультурным развитием, для неё всегда имело значение, какую книгу я взяла с собой в поездку. Я росла с ощущением, что знаний по истории не только музыки, но и других видов искусств всегда недостаточно, и известная фраза «по твоей игре слышно, сколько книг ты не прочитал и сколько музеев не посетил» была одной из главных установок в нашем классе.

Тамара Леонидовна не принимала халтуру ни в каком виде. Самым уважаемым словом в классе было слово «профессионализм». Я переняла это полностью. На первый урок желательно было приносить произведение наизусть. Конечно, бывали исключения; пьесы с очень сложным текстом надо было приносить в разборе, чтобы Тамара Леонидовна могла проверить, правильно ли разобран текст. У неё был идеальный слух, и ни одна неверная нота никогда не ускользала от её внимания. Даже если это было в середине 7–8-звучного аккорда. Этим она следовала традиции великих педагогов прошлого, которые могли закончить урок и отправить заниматься домой, если слышали случайный

лишний звук в последнем тоническом аккорде этюда Шопена. Она знала, казалось, текст всего фортепианного репертуара. Такая выучка мне пошла на пользу, я тоже слышу неточность текста в любом произведении, которое когда-либо играла сама. А если не играла, то с вероятностью 99,9% увижу неверный текст, следя по нотам даже за незнакомым сочинением. Это тщательное отношение к тексту у меня от неё. Одновременно с чисткой текста настаивало время аппликатуры. Тамара Леонидовна справедливо считала, что переучивать сложнее, чем сразу выучить верно, поэтому ставила свою аппликатуру на первом же уроке, чтобы дальнейшая самостоятельная работа уже шла с верными «пальцами». Её аппликатуры всегда были очень остроумными, иногда даже парадоксальными. Помню часто звучавшую в классе фразу: «Попробуй так, сначала покажется неудобно, затем привыкнешь».

(...) Звук. Работа над звуком — это всегда было главное. И это на тех-то роялях... Моя учёба пришлась на конец 80-х–начало 90х годов, многие инструменты были в плачевном состоянии. Как добиваться

шопеновского *perlé* на убитом August Foerster? Только вообразив его внутренним слухом, представив его. Так выработывался навык мысленной игры. Мне повезло: на протяжении всех наших совместных японских гастролей я играла на очень хороших концертных инструментах. Там и происходила гигантская работа: она учила меня репетировать, слышать отклик акустики разных залов, слышать себя как бы со стороны. Это была просто неоценимая часть моего профессионального становления. Тамара Леонидовна не любила жёсткого *forte* и пустого, недозвученного *piano*. Очень не любила, когда начинались пропажи нот или нервное «цепляние» за левую педаль. Большое внимание уделяла физической стороне взятия звука. Не забуду никогда её слова: «Красивый звук — это физически приятное ощущение в пальце». Свобода игрового аппарата всегда была важна. Поднятые плечи, недостаток опоры на левую ногу, неправильная посадка — ничто не ускользало от её внимания. Она точно знала, как надо во всём, что касается школы игры. Это придавало нам необыкновенную уверенность, мы ей абсолютно доверяли». ■





Исполнительский взгляд на «Взгляды» МЕССИАНА

ПРОДОЛЖЕНИЕ. НАЧАЛО В № 3 (63), 2025

В рубрике «Слово интерпретатора» профессор Московской консерватории Андрей Борисович Диев продолжает разговор об исполнительских особенностях монументального опуса Оливье Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». Первой публикации предшествовало небольшое интервью с пианистом, именно оно стало поводом для начального экскурса в историю и в нынешней публикации.



© Варвара Диева

В беседе, предшествовавшей заметкам об интерпретационных возможностях в пьесе «Первое причастие Девы» (№ 11), я упомянул о впечатлении, которое произвело на меня исполнение фрагментов цикла Владимиром Виардо. Поскольку мы не ставили целью проследить историю выхода «Двадцати взглядов» на российское (советское) пространство, у читателя могло сложиться неверное впечатление об этой истории. Что частично подтверждается откликами на предыдущую публикацию. Поэтому следует подчеркнуть, что первопроходцем в представлении российскому слушателю творчества Оливье Мессиана был замечательный пианист и музыкальный писатель Григорий Хаймовский. Ему принадлежит первая в СССР публикация о композиторе

(в журнале «Советская музыка»), он последовательно знакомил меломанов с творчеством Мессиана (как исполнитель). Но его просветительская деятельность в этом направлении пришлось на конец 60-х — начало 70-х годов прошлого века, он покинул нашу страну, когда мне было всего 14 лет. Соответственно, я не слышал демонстрацию имopusов Мессиана. И, кстати, не знаю, играл ли он «Взгляды на младенца Иисуса», само название которых вызывало ярость партийных цензоров. Зато вспоминаю информацию конца 80-х лет о том, что в нашей стране первым полный цикл где-то в 1971 году сыграл Александр Рабинович-Бараковский. Видимо, это было сугубо элитарное исполнение, без последующего публичного резонанса, а сам Рабинович-Бараковский вскоре исчез

из советского пространства. А что касается Хаймовского, то со временем я узнал, что он даже написал книгу о Мессиаане, которая не была издана по причине репрессивного отношения цензуры и к Хаймовскому, и к Мессиаану. И сейчас я повторю, что подлинными побудителями моего контакта и с Мессиааном вообще, и с циклом «Взгляды...» были Виардо как исполнитель фрагментов и мой профессор Лев Наумов как демиург, указавший путь.

А сейчас я перейду к представлению следующего «Взгляда...», контрастно продолжающего принципы формы и пианистические особенности пьесы, рассмотренной в прошлом выпуске «РiаноФорум». Тогда я подробно остановился на № 11 из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиаана. Пьеса

под названием «Первое причастие Девы» была рассмотрена с точки зрения смены фактурных формул, а значит — изменчивости колорита и ритмических состояний в условиях действия нерегулярной ритмики. Особое внимание я обратил тогда на применение Мессианом принципа *ostinato*. Вращение четырех аккордов (с постоянно меняющимся временем звучания инициальной формулы) сначала создает образ, напоминающий старинную чакону. Но ритмические и темповые эволюции служат новым впечатлениям. От старинной формы Мессиаан берет только принцип, но не образ жанра.

Сейчас в поле моего внимания «Взгляд» № 16 — «Взгляд пророков, пастухов и волхвов». Эта композиция насквозь пронизана остилатностью в разных видах и в разных слоях фактуры. В самом начале Мессиаан предлагает маленькое описание данного конкретного замысла: «*Tam-tams et hautbois, concert enorme et nasillard...*» («Там-тамы и гобои исполняют грандиозный и гнусавый концерт». Там-там и гобои

возвращаются в репризе, образуя арку. Все остилатные структуры в духе Мессиаана. Принцип остилато не исчезает и в средней части — наиболее событийном разделе формы.

Может быть, перед тем, как приступить к работе над этой пьесой, целесообразно представить ее цельную структуру, поскольку различного рода повторы (остилатные и собственно репризные) требуют

не одинакового чисто пианистического решения. Хотя композиция эта переключается с образом классической трехчастности, но весь ход формы — это переходы от одной фактурной структуры (фазы) к другой. К тому же реприза здесь не стандартная, а зеркальная. А первая тема воспринимается как вступление. Вот возможный план этой формы:

1 – 21	22 – 29	30 – 35	36 – 43	44 – 51	52 – 59
«там-там»	«гобои»	интермедия	символ Бога → канон		интермедия
60 – 68	69 – 74	75 – 95	96 – 100		
«гобои»	интермедия	«там-там»	coda		
реприза	→				

Он позволяет представить рubeжи главных событий формы. Открывается пьеса вступлением, где в правой руке остилатные (симметричные) аккордовые комплексы, а левая воспроизводит удары в условный там-там. И именно в левой руке Мессиаан использует свой

фирменный прием ускоряющихся длительностей. То есть первый квартаккорд — шестнадцать шестнадцатых, дальше все удары с вычитанием одной шестнадцатой вплоть до дробных ударов шестнадцатыми в глубоких басах (Пример 1).

Modéré (♩=72)

PIANO

mf (laissez résonner)

fff

mf

ff

8^a bassa

(comme un Tam-tam) (Valeurs progressivement accélérées)

dim.

dim.

Это непростая задача для исполнителя. И не только для запоминания. Мессиян воссоздает гул там-тама. Верхний пласт фактуры не затрагивает верхний регистр, поскольку звук этого инструмента низкий. Репарка «laissez resoneur» означает, что верхние аккорды — некий резонанс ударов в нижнем пласте. Верхние остинатные аккорды строго симметричны. А вот нижние удары все время смещаются по отношению к симметрии верхних аккордов, и эффект этих смещений пианист должен показать отчетливо.

Вторая особенность этой фактуры — разные динамические указания (авторские!) для нижнего пласта *fortissimo*, а для верхнего (резонирующего) — *mezzo forte*. И это лишь часть динамической задачи. С восьмого такта начинается постепенное *diminuendo* к *pianissimo*, завершающему вступление. При этом автор продолжает настаивать на различных динамических режимах в правой и левой руках. Такое авторское задание требует особого внимания и поиска звукового решения.



Верхний мотив *c cis c a* — что-то вроде мотива судьбы. Но если вспомнить «Первое причастие Девы», которое мы разбирали в прошлый раз, то там Мессиян обозначает «тему Бога»: четыре аккорда, где верхний голос содержит четыре тона — *d cis d f*. Но ведь здесь просто какое-то зеркало по отношению к той «теме Бога». Для пианиста важно понять, что эта тема, появившись, не уходит, проникая в репризу и коду. Всегда в ровном незыблемом ритме (преимущественно четвертями) эта тема повторяется 23 раза в середине и в репризе и еще трижды — в коде. Следуя

Затихающий гул там-тама сменяется новой темой, объявленной самим Мессияном как «тема гобоев». Первое появление темы гобоев одноголосное. Авторская ремарка «un peu criard», то есть «несколько кричаще». В целом же — достаточно сильно кричаще. «Мелодия гобоев» тоже пронизана остинатностью и ее следует подать с должной энергией и без участия педали. Остинатность внутри этой мелодии весьма необычна: 19 раз в течение восьми тактов повторяется триольный субмотив (с визгливым форшлагом) и четыре раза — дуольный. Кроме того, в остинатную структуру мелодии включены квартоли, квинтоль, и все это пианист должен показать, подчеркнуть изысканную игру ритмов.

Вся эта структура между 22 и 35 тактами наполнена событийным контрастом. После одноголосной мелодии приходит буквально потактная смена ритмофактурных ячеек. А у Мессияна это всегда ритмосонорные эффекты. Напомню, что такты у Мессияна несимметричны, единого размера нет, и каждая фактурная

сюжету Мессияна, появление этой темы в т. 36 — это что-то вроде момента осознания встречи с Богом. В левой руке тоже остинатно, но совершенно иного рода. Известно, что Мессиян изучал партитуры Стравинского (и требовал этого от своих учеников). В примере отмечены субмотивные элементы, которые в линии группируются в такой последовательности: *a b c a b c b c a b c...*

Нужно показать это нарушение симметрии в остинатных повторах. Сама структура такого рода взята Мессияном от Стравинского, равно как и принцип полиостинатности

ячейка объемлет свой такт. Здесь в своеобразной интермедии в промежутке между тактами 30–35 — шесть индивидуальных элементов. Это зона активного исполнительского поиска. Душераздирающие вскрики, включение траурных аккордов предчувствия, тяжелых октав, неожиданно падающих вниз, — и все это насыщено откровенно диссонансирующими звучаниями. Зона крайнего смятения. Невольно возникает аналогия с образами позднего Скрябина, где также можно встретить подобные душераздирающие возгласы. Для композитора это важнейший знак. Эти шесть тактов он повторяет почти тождественно в тактах 69–74.

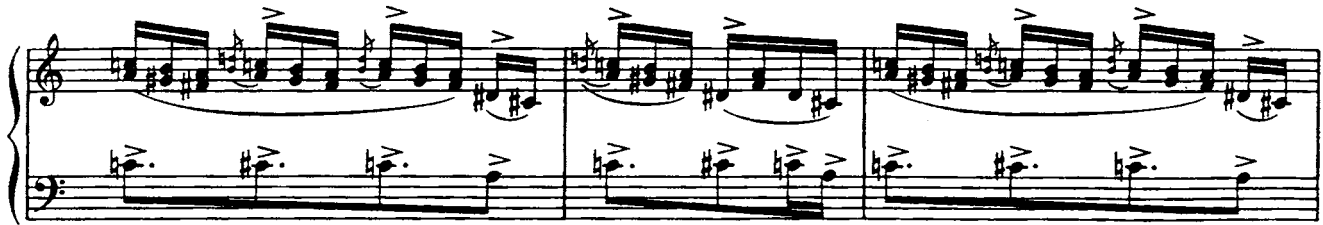
Если учесть, что тема там-тама и тема гобоев — это некое экспозиционное единство (при всей контрастности), объявленное самим композитором, то с т. 36 можно обозначить начало середины. И это новый материал, который полностью подчинен полиостинатному принципу (Пример 2):

(когда все элементы фактуры остинатны). У Стравинского такие мелодические структуры остинатного строения, когда несколько кратчайших мотивов все время комбинируются в перестановках, могут длиться довольно долго. Мессиян во многом наследует прежде всего Дебюсси. Поэтому здесь структуры лаконичны, но подчинены тому же принципу мотивных комбинаций. И здесь все только как у Мессияна. В 44 такте начинается строгое каноническое движение в нижнем слое фактуры. Канон забирает на себя все внимание, и тут важно не потерять верхний

голос — условную «линию Бога». Сам канон содержит вкрапления новых мотивов. В них чувство страдания. Трехголосное движение напоминает вдалбливание, какое-то бичевание. А сам мотив $c - cis - c$ — а естественно напоминает нам ВАСН, краткий,

но запоминающийся символ. При последнем проведении в этом эпизоде в т. 55 все вдруг проваливается в *pianissimo*, возникают какие-то гротескные форшлагы, а потом, в т. 57 — какой-то наплыв ужаса (исключительно вдалбливание с cis с a).

Цезура в т. 59 отсекает события середины, и наступает зеркальная реприза. Сначала возвращается го-бойная тема, но уже в два голоса и с контрапунктом того самого «символа Бога» (Пример 3):



Перефразированная Мессианом «тема Бога» проникает в т. 71–73, где возвращается образ смятения, возникший в т. 30–35 экспозиции. Здесь — с добавлением мучительных аккордов. Октавные ходы и здесь, как стражники, отделяют звучание от крайних разделов (темы там-тама). И здесь все та же тема с cis с a . Невольно вспоминается Шестая соната Прокофьева, созданная в общем-то в то же самое время, в тех же знаках — в каких-то наполовину ля-минорных.

Зеркальный ход материала в репризе отражен в репризном возврате темы там-тама. В экспозиции был ход от *ff* к *pp* — здесь от *pp* к *ff*. И в первом, и во втором

(репризном) случае от пианиста требуется тонкий и точный расчет постепенного убывания и накопления динамики. В экспозиции действовал принцип ритмического уменьшения, здесь — принцип постепенного ритмического увеличения (наращивания длительности) в серии басовых ударов «там-тама». Верхнее остинато меняет только динамический вектор. Здесь тоже 21 такт, но в обратной ситуации ритмического замедления. В коде условный «символ Бога» звучит в аккордовом движении в левой руке, будто вспоминающая изложение все той же «темы Бога» в «Первом причастии Девы».

И завершающие октавы, приводящие к откровенному ля минору, все на тех же звуках символа.

Перед нами виртуозная пьеса, полифонически насыщенная и сложная в ритмической организации движения. Она полна разнообразия настроений, состояний — своего рода калейдоскоп образов, которые могут быть восприняты по-разному, в том числе, и вне тех образов, которые задуманы автором. Но ежели ты прикоснулся к идее Мессиана, отринуть ее, в сущности, невозможно, и гораздо логичнее представить смысловой путь звучания в том пространстве значений, которое предлагает Мессиан и Священное писание. ■



ЕЛЕНА БЕРЕЗКИНА НАГРАЖДЕНА МЕДАЛЬЮ «ЗА ВКЛАД В РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА», ВРУЧАЕМОЙ В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОЙ ПРЕМИИ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ ИМЕНИ М. М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА (УЧРЕДИТЕЛЬ — ФОНД «РУССКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО»).

Елена Владимировна Березкина с 2014 года преподает специальное фортепиано в МССМШ имени Гнесиных. Заслуженный работник культуры РФ. За 36 лет педагогической деятельности воспитала множество ярких пианистов, победителей международных и всероссийских конкурсов, подлинных звезд фортепианного небосклона.



ТРЕТИЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС «ЗВЁЗДЫ EXEED» ОБЪЯВИЛ ИМЕНА ПОБЕДИТЕЛЕЙ.

Конкурс — совместный проект Московской консерватории и её официального партнёра, автомобильного бренда EXEED — проводится в шести номинациях: «фортепиано», «скрипка», «виолончель», «сольное пение», «деревянные духовые инструменты» и «медные духовые инструменты».

Прослушивания финального тура проходят в Малом зале консерватории и завершаются торжественной церемонией награждения лауреатов. Выступления пианистов в нынешнем году оценивали декан фортепианного факультета Московской консерватории, профессор **Андрей Писарев** и профессор **Ирина Плотникова**.

*«Нас с EXEED объединяет не один проект, — подчеркнул ректор Московской консерватории и председатель Оргкомитета конкурса **Александр Соколов**, — но именно этот влился в традиции Московской консерватории и сам стал традицией, которая, я не сомневаюсь, будет иметь продолжение».*

«Как показывает мировая практика, самые яркие и прогрессивные идеи рождаются на стыке, казалось бы, далёких друг от друга сфер. Именно такой союз — гармоничное слияние высокого искусства и передовых технологий — мы демонстрируем уже третий год подряд. Мы счастливы, что у нас есть возможность поддержать талантливых студентов и помочь им раскрыть свой потенциал», — отметила Анастасия Павленко, директор по маркетингу EXEED.

ЛАУРЕАТЫ В НОМИНАЦИИ «ФОРТЕПИАНО»

I премия — Яна МАКСИМЧУК (Московская консерватория, класс проф. А. Писарева)

II премия — Александр ПШЕНИЧНЫЙ (Санкт-Петербургская консерватория, класс доц. М. Култышева)

III премия — Елена КОЛЕСНИКОВА (РАМ имени Гнесиных, класс доц. Т. Левитиной)



Я. Максимчук, А. Писарев



**Борис ФРУМКИН:
«Мне не нужно было себя
продавать...»**

Давно замечено, что сомнения в собственной правоте слишком часто испытывают люди высокого понятия о своём деле и слишком редко — посредственности. Собеседник Михаила Сегельмана — выдающийся джазовый пианист, композитор, аранжировщик, бэнд-лидер Борис Фрумкин — сомневается, ищет, находится в постоянном диалоге с временем и музыкой.

Народный артист России Борис Фрумкин родился в 1944 году; его отец — трубач Михаил Фрумкин, в частности, игравший в джаз-оркестре Александра Цфасмана. Учился в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории, в консерватории. В конце 1950-х годов увлёкся джазом. В 1966–1973 годах — пианист и аранжировщик Концертного эстрадного ансамбля Всесоюзного радио и Центрального телевидения, организованного джазовым композитором, дирижёром, аранжировщиком Вадимом Людвиковским (коллектив существовал до 1973 года, когда его основатель был по абсурдному обвинению уволен из системы Гостелерадио вскоре после назначения его руководителем Сергея Лапина). В 1973 году вместе с другими музыкантами Ансамбля Людвиковского вошёл в состав Инструментального ансамбля «Мелодия»; в 1982–1992 — художественный руководитель и дирижёр этого коллектива. В 2007 году по предложению М. Е. Швыдкого (в тот период — председателя Федерального агентства по культуре и кинематографии при Министерстве культуры и массовых коммуникаций РФ) возглавил Государственный камерный оркестр джазовой музыки имени Олега Лундстрема.



«ДАЖЕ ОСКАР ПИТЕРСОН ПОВТОРЯЕТСЯ...»

— Борис Михайлович, каждый раз в беседе с джазовыми музыкантами, я, как Барон из «Скупого рыцаря» Пушкина перед открытием сундуков, испытываю «какое-то неведомое чувство»: «приятно и страшно вместе». Так что не сердитесь наивным вопросам классического

музыканта, безнадежно влюбленного в джаз. Первый: вы прошли школу классического фортепиано, учились в Центральной музыкальной школе, знаете процесс изнутри. А потом стали джазменом. А можно ли джазу научить так же четко, методологично, поступенно, как учат классическому пианизму, — начиная с простых пьес, этюдов и далее по цепочке? А то ведь кого из джазменов ни спроси, — у всех какой-то полуфольклорный

способ обучения: записи, джем-сейшны, что-то подсмотренное, подслушанное (в переносном смысле слова)... Расскажите об этом с позиций вашего опыта.

— Мой опыт не позволяет мне глубоко рассуждать на эту тему, — я никогда профессионально джазу не учился. По рассказам людей, учившихся в Беркли¹, обучение там очень простое и в значительной степени «обезьянье». Музыканты записывают соло на слух, тем самым развиваясь в двух направлениях (сольфеджирование, ощущение интервалки и соединение мелодических паттернов с гармонией — и на это существует масса упражнений) и усвоение живых реальных соло ведущих артистов: саксофонист «снимает» соло Чарли Паркера или Джона Колтрейна, басист записывает линии, которые играли, допустим, Рэй Браун или Пол Чеймберс. Так они постигают соединение гармонии и мелодии, причём именно в последовательности (начиная от стандартных комбинаций: I–VI–II–V, то есть, доминантсептаккорд). И вот моё обучение проходило таким же образом: сначала я слушал и ничего не понимал, — ну да, красиво, а дальше-то что? И какое-то понимание пришло только тогда, когда я сам начал что-то наигрывать, импровизировать. И вот тут я понял, что есть определённые закономерности, цепочки. И чем больше цепочек ты освоил, тем разнообразнее твой импровизационный язык. Я засел за переписывание соло Оскара Питерсона, которым тогда увлекался. Первые две пьесы давались с колоссальным трудом. И кое-что приходилось записывать, искусственно снижая вдвое скорость воспроизведения: с *девятнадцати* (19,05 см/с — стандартная скорость записи и воспроизведения катушечных магнитофонов) на *девять*: музыка звучала на октаву ниже и в два раза медленнее.

— Это чтобы расслышать ноты в быстрых пассажах?

— Ну да! И на третьей пьесе пришло понимание, что даже такой великий музыкант, как Оскар Питерсон, повторяется, и расшифровывать было уже гораздо легче. А пятая давалась вообще легко: какой бы он ни был великий, но он — джазовый музыкант и повторяется. Конечно, есть какие-то нюансы, гармонические изыски, альтерации, но мелодическая линия (то, ради чего мы всё это изучаем) очень похожа...

— И если мы согласны, что джаз-стандарт был и остаётся основной джазовой формой, то на условной десятой вариации на него разное становится похожим? Я никогда об этом не думал!



Музыкальная школа

— Но это так! Причём у любого джазового музыканта! Напоминает мозаику: вот эти кусочки смальты, «стекляшки» и есть маленькие фрагменты картины. И, сочетая эти кусочки, мы создаём изображение. Примерно так это происходит. А потом это уже часть тебя! У нас в ЦМШ на теоретическом отделении учился большеголовый мальчик. Его родителям-математикам некогда было заниматься с ребёнком, компьютера, понятное дело, тогда не существовало. Они ему дали арифмометр «Феликс» с железной ручкой-вертушкой справа. И мальчик говорил: «Ну сначала я с этим играл, а потом он как будто поселился в моей голове». Этот мальчик умножал, складывал в уме трехзначные числа. Вот так примерно и образуется знание гармонии в сочетании с мелодическими отрезками. Потом ты изучаешь другого пианиста, — допустим, Билла Эванса. Несмотря на видимое разнообразие его импровизаций, он тоже повторяется. И это, кстати, позволяет нам их всех узнавать, — не только по звуку как таковому, но и по мелодическим отрезкам, фрагментам.

— Люди, которых некоторые называют циниками, а я — практиками, говорят то же самое об актёрах: величайший или великий отличается от просто хорошего количеством штампов.

— Конечно! А дальше — вопрос таланта. Кто-то может это количество сделать для себя естественным и родным, вместить, переработать, добавить соли, перца, соуса и так

¹ Berklee Global Jazz Institute — Глобальный (более точный идиоматический перевод: «Всемирный») институт джаза в Беркли, подразделение Колледжа Беркли в Нью-Йорке. Здесь и далее — примечания интервьюера.



далее. Да, есть гениальные артисты, которые ничему не учились, а просто слушали джаз, а потом начали его играть. Например, пианист Эрролл Гарнер. Но повторять его — это навсегда себя похоронить под его идеями, системой.

— Почему?

— А потому, что он единообразен и *только такой*. У него ни гармонически, ни мелодически взять нечего, — есть только ему и никому другому присущая стилистика. А изучая Чарли Паркера или Колтрейна (если мы говорим о ладовом, модальном джазе), ты осваиваешь основы, которые потом дают тебе возможность развития.

— Значит, возвращаясь к началу, есть эта самая методология?

— Ну конечно! Ты же сначала всё это перепишешь, а потом играешь. Ищешь свою аппликатуру, — ведь то, что удобно одному джазовому музыканту, категорически неудобно другому. И возникает постоянный тренинг, упражнения.

«ОТРИЦАТЬ — ЭТО ПУТЬ НЕ ОЧЕНЬ ЧЕСТНЫХ С СОБОЙ ЛЮДЕЙ...»

— А нет при таком способе обучения опасности вторичности?

— Не просто есть, — а вот прямо есть с восклицательным знаком! Очень легко заиграться в подражание, что у многих и происходит. И если вы думаете, что вашего покорного слугу минула чаша сия, — нет! Одно время я безумно увлекался Питерсоном, — и это совсем не здорово: он блистательный концертный пианист, но мир его идей не очень глубок. У того же Эванса он гораздо глубже: другой взгляд на гармонию. Ну не зря же он назвал свой дебютный альбом 1957 года *New Jazz Conceptions* («Новые идеи джаза»). Другая левая рука, другие последовательности, другое обыгрывание гармонии.

— Вы говорите о сложности линейного взаимодействия рук?

— Не только — ещё о том самом осмыслении гармонии. Не чёткое деление на ступени, а масса связующих элементов, предвосхищений, альтераций, энгармонических замен.

— И в этом Эванс сильнее Питерсона?

— Сильнее. Но Питерсон роскошен.

— Не могу не вспомнить, что когда-то мы разговаривали с Верой Васильевной Горностаевой и сошлись в том, что влюблены в его звук! Питерсон ведь — пианистический внук Франца Листа (учился у ученика его ученика).



Репетиция ансамбля «Мелодия» в Sendesaal Westdeutsche Rundfunk. Кельн, 1981

— Так ведь Коля (Николай Арнольдович) Петров восхищался его техникой! Коля рассказывал, что Питерсон в Нью-Йорке давал концерт в отеле «Плаза», и он не мог туда попасть. Но каким-то образом исхитрился, его привели, и он сидел на ступеньках. И дальше его слова: *«Ты представляешь, он играл правой рукой импровизацию в очень быстром темпе, потом взял платок, а в это время продолжал мелодическую линию левой рукой совершенно без швов. И я сошёл с ума!»* Коля привёз очень много дисков Питерсона!

— Теперь абсолютно ясно, что естественный процесс критического осмысления этого пианиста (как и других артистов) не означает отрицания.

— Да нельзя ничего отрицать — это путь не очень честных с собой людей. Есть такие неофиты: постигли что-то новое, — и стараются зачеркнуть всё старое, которое их когда-то увлекало. В корне неверно! Всё равно, что постигнуть импрессионизм и на этом основании одним махом отказаться от академизма.

— Полностью с вами согласен и подчеркну, что это именно нечестно: внутри-то ты знаешь, что это классно, и начинаешь с собой бороться, изживать, травить, уничтожать.

— А ещё масла в огонь добавляет то, что кто-то из известных и уважаемых тобой людей высказался об этом

неуважительно. Помню, в «мелодийные» времена стал свидетелем разговора: один «знаток» говорил другому, что Горовиц — дурак дураком, просто гениально одарён в пианистическом смысле. Дичь какая-то!

— Но правда же, это не исключает нормального, спокойного и доказательного разговора, например, о том, что иногда, сравнивая Горовица и Софроницкого в одном и том же репертуаре (например, в Скрябине), слышишь у Владимира Владимировича больше начинки, фактурных деталей, чем у Владимира Самойловича?

— Это совершенно нормальный профессиональный разговор. И в чём-то Горовиц похож на Питерсона. Но Боже мой, ты слышишь, как у него поёт рояль, и ты забываешь всё на свете. Ну простите меня, пожалуйста, слушал я недавно Шумана в исполнении Андраша Шиффа, — не поёт у него рояль, как у Горовица.

— Вот именно поэтому я далеко не всё люблю, скажем, в позднем творчестве Святослава Рихтера: он в 1980-е годы не обращал такого внимания на звук как таковой, как в 1960-е. И, наоборот, люблю Гилельса этого периода...

— Ну он же гений! Вы понимаете, от пяти концертов Бетховена с Джорджем Сэллом и Кливлендским



С Константином Бахолдиным. Джазовый фестиваль «Tallin-67»

симфоническим оркестром можно сойти с ума! Не зря же немцы это считают эталоном!

«ЛЮБОЙ ШАГ ТЕХНОЛОГИИ ВПЕРЁД — ПОТЕРЯ КАЧЕСТВА...»

— Продолжу свои наивные вопросы и теперь обращусь к вам как к художественному руководителю и главному дирижёру Государственного камерного оркестра джазовой музыки имени Олега Лундстрема. Классические музыканты, в общем, понимают, зачем нужен дирижёр в симфоническом оркестре. В репетиционном процессе он сыгрывает группы, добивается ансамбля в партиях, баланса голосов, тембров. В концерте — то же самое плюс что-то ещё, — что и составляет сущность концерта как единичного явления. Джаз-оркестр часто похож на барочный оркестр, — по сути, ансамбль солистов. Что делает дирижёр джаз-оркестра, каковы его функции?



Американский пианист и бэндлидер Дик Хаймэн. После репетиции его оркестра к 75-летию со дня рождения Л. 54Армстронга в Москве. 1976

— Сразу разделю концерт и репетицию. Одно дело — интерпретация, другое — ситуация, когда уже всё сыграно и ты, простите за выражение, нафиг не нужен. Джазовый оркестр сыграет и без тебя.

— **Тем более, что джаз — импровизационное искусство.**

— Чисто формально! В биг-бэнде семьдесят процентов материала записано в нотах. И твоя работа на репетиции, в общем, проста: сделать так, чтобы звучало чисто, вместе, ну и нюансы, динамика. Мне не повезло — никогда не был на репетициях тех симфонических дирижёров, на которых мечтал побывать. То времени не доставало, то какой-то внутренней потребности, целеустремлённости. Сейчас жалею об этом. Безумно интересна работа больших дирижёров на репетиции — все эти детали, штрихи, концепция, которая складывается. Приходится воспринимать на слух, и тут ты зависишь от звукорежиссёра, который это записал. Иногда слышишь, что группы, которые дирижёр хотел бы «прижать», вылезают. Современные записи позволяют многое менять; грубо говоря, на сведении



После концерта с Г. Гараняном в Концертном зале имени П.И. Чайковского. В белом френче – легендарный американский джазовый продюсер Джордж Авакян. 1991

дирижёр может на свой слух сбалансировать, убрать первые или вторые скрипки, добавить «дерево». Раньше это было невозможно: писали сразу на двухдорожечный магнитофон, и что было — то и осталось. Но, несмотря на это, записи того времени гораздо лучше современных. Любой шаг технологии вперёд — потеря качества, я в этом глубоко убеждён. Запись на старой ламповой технике, пультах *прозрачна*. Всё, что делается на цифровых многоканальных магнитофонах, из объёмной скульптуры становится плоской картиной на стене. Нет глубины, отзвуков, ощущений — всё это сделано искусственно, способами какой-то реверберации. В общем, беда...

— И опытные слушатели предпочитают ADD, старые аналоговые записи, потому что система **No Noise** (букв.: «нет шума», профессиональное шумоподавление) часто убирает душу из записи...

— Да всё она убирает! У меня на *Apple Music* коллекция около ста восьмидесяти гигабайт. Но если тыставишь старую пластинку и одновременно *LessLoss*², то современная запись — уже не то. Вроде, и похоже, а всё равно — консервы! А молодёжь вообще почти не слушает на хорошей технике, почти ни у кого дома нет систем. Как они вообще распознают звуки, как могут одного пианиста отличить от другого?

² Бренд аудиокomпонентов класса High End.

«ХОТЕЛ ВСЁ ЭТОТ ДЖАЗ БРОСИТЬ...»

— Хочу поговорить с вами о явлении, которое сейчас, как то самое большое из поговорки, — видится на расстоянии. Имею в виду советский джаз, частью которого вы примерно четверть века были как музыкант, а до этого у вас был и слушательский опыт. Джаз у советских людей был связан с определённым типом сознания, ассоциировался со свободой, противостоял советской мифологии (в общем смысле слова). Прошло время — и возникла, в сущности, та же мифология, но с обратным знаком. Ведь если взглянуть непредвзято и отбросить какие-то раннесоветские гонения на джаз (в смягчённом трагикомическом ключе они показаны, например, в известном фильме «Мы из джаза» Карэна Шахназарова), нужно честно признать, что в позднесоветский период джазу в стране социализма жилось не так уж плохо: клубы, фестивали везде и всюду, записи и так далее.

— Лжи на эту тему и правда много, и я неоднократно об этом говорил. Меня смешит, когда Макаревич³

³ Андрей Макаревич; признан иноагентом на территории Российской Федерации.



Б. Фрумкин принимает поздравления с 50-летием от Б. Брунова, председателя правления ЦДРИ, Г. Гараняна и А. Кролла. Москва, 1994 г.

рассказывает, как они в клубе «из-под полы» «Битлов» пели. Вот передо мной лежит пластинка 1969 года, я там *Yesterday* играю.

— Эдуард Артемьев как-то сказал, что любой человек, который с красным флагом не ходил, мог попасть под локальную кампанию. Но для меня диссиденты — это Андрей Дмитриевич Сахаров, человек, который первую часть жизни создавал то, что считал злом, а вторую — боролся с этим (прямо герой Достоевского), многие другие люди с убеждениями, которые были ради них к чему-то готовы...

— ... а не те, кто под водочку что-то там сказал. Большинство людей не особенно ощущали, что их «зажимали». Было и меньшинство, — люди, которые осознанно жили ненавистью, культивировали её в себе. Где-то могли «по мозгам» дать. Но в Москве джаз вообще существовал под горькомом комсомола. Слава (Ростислав) Винаров, Володя Димитерко — они формально «осуществляли контроль», но вообще были нормальными ребятами: во многом благодаря им и появились фестивали джаза в Москве.

— Много критических стрел в советский джаз метали: упрекали во вторичности и других грехах. Прошло тридцать лет с тех пор, как его не стало (вместе со страной). И оказалось, что, например, в позднесоветском джазе было много интересного. Что вы сейчас об этом думаете?

— Вот когда-то я был в стане тех, кто говорил о вторичности. Была у меня такая завиральная идея, что это — как иностранный язык: ну представим, что ты говоришь на нём без акцента, — но когда ты спишь, видишь сны на русском. А они на родном говорят! До такой степени меня это раздражало, что хотел весь этот джаз бросить.

— Когда это было?

— 1968, 1969, 1970 годы! После первых прорывов. Вот был 1966 год — фестиваль джаза, потом в 1967 — Прага, Москва, Таллин, в 1968 — Варшава, Москва. И мне пришла идея попробовать себя в поп-музыке. Я создал инструментальный ансамбль «Граммофон». Он существовал недолго, так сказать, ансамбль «Мелодия» перебил. А потом моё неприятие растворилось, но это меня надолго отравило. Я перестал заниматься этим так серьёзно, как нужно было.



С Игорем Бутманом

Продолжал слушать, но это были пассивные упражнения. Я и сейчас слушаю несколько часов в день — и классику, и джаз. Кстати, обожаю Элизабет Шварцкопф, не знаю ей равных в камерном репертуаре! Об опере говорить не буду, — есть нюансы, но кто лучше неё и Джеффри Парсонса исполнил «Любовь и жизнь женщины» Шумана? Не знаю. Сравниваю потом это с нашей звездой Зарой Долухановой и понимаю, что не надо было ей петь немцев на немецком языке. Не уверен, что она знала его настолько хорошо, чтобы понять и передать нюансы смысла. То же ощущение иногда испытываешь, когда слушаешь наших джазовых певиц, которые поют на английском, но языка как следуют не знают.

— Возвращаясь к джазу: в этом слушании, изучении — к чему вас тянет?

— Конечно, больше к традиции, чем к современным течениям. Знаете, чем они меня раздражают? — в них совсем нет юмора. Все настолько серьезно, что с третьей-четвертой пьесы я перестаю ощущать себя участником этого процесса. Технологию слышу, всё понимаю, но совсем нет юмора — это катастрофа.



С Давидом Тухмановым. Кёльн, 1997 г.

«БОРЬ, НУ ЧТО ТЫ СТАРАЕШЬСЯ ИГРАТЬ, КАК ЧЁРНЫЙ?»

— Не хотел спрашивать, — а вот поди ж ты, — вы сами набрели: то есть, такие вещи, как ГТЧ (знаменитое трио авангардного джаза начала 1970-х — середины 1980-х, в которое входили пианист Вячеслав Ганелин, ударник Владимир Тарасов и саксофонист Владимир Чекасин), — это не к вам?

— Не ко мне. Другое поколение. Мы, что ли, проще, витальнее, чем они. Нам больше нужен отклик сердца, чем ума!

— Подождите, так ведь Ганелин — ваш ровесник, родился в 1944 году.

— Да. Но я не считаю, что он джазовый музыкант. Вот Чекасин — да, безусловно! Тарасов — ближе к джазу, но, по-моему, он именно камерный музыкант.

— А кто тогда Ганелин? И получается, что он их затащил в какую-то историю чистого авангарда, которая похожа на джаз, но всё-таки не джаз?



С гитаристом Алексеем Кузнецовым. Москва, 1994 г.

— Ганелин сделал их по-настоящему известными европейскими музыкантами. Он сам был в ряду европейских творцов джаза. У него было своё лицо, но, по большому счету, он не стоял на фундаменте настоящей джазовой, «чёрной» традиции. При этом Ганелин — очень интересный композитор, со своими идеями, я слушаю его музыку к нескольким фильмам, — просто замечательно!

— Причём это такие принципиально разные вещи, как например, «Парад планет» Вадима Абдрашитова и «Арье» Романа Качанова...

— И это просто здорово! Где-то в той же стороне, кстати, — Ян Гарбарек⁴, и он не один, там целая семья. Это великолепно, но не моё: для меня всё-таки родное — то, что корнями уходит в блюз, в спиричуэлс. Помню, на «Джазовом фестивале Чёрного моря» 1994 года подходит ко мне Игорь Бутман и спрашивает: «Борь, ну что ты стараешься играть, как чёрный?» — Да я не стараюсь, я просто люблю эту музыку.

— А что он имел в виду? «Как чёрный» — это как? Можно это объяснить? Или это как вообще джаз: либо чувствуешь, — либо нет?

⁴ Род. 1947; знаменитый норвежский джаз-саксофонист.

— Не знаю, сложно сказать. Может быть, всё-таки близость к мелодико-гармонической системе американского джаза 1940 -х — 1960-х, а не к современным изыскам, пришедшим к нам с Чиком Кория, Пэтом Мэттини⁵. И многословия не люблю. Хотя люблю фьюжн-проекты Чика Кория.

«В ДЖАЗЕ НЕТ КОМПОЗИТОРОВ, СРАВНИМЫХ С ГЕНИЯМИ КЛАССИКИ...»

— Вот я, кстати, и заметил, что с возрастом вы стали экономнее в соло, перестали, как говорят и джазовые, и классические музыканты, всё время «поливать». Придерживаете себя? Или это другое ощущение музыки?

— Не придерживаю, нет. Я два ответа дам. Первый — руки другие стали. А второй — как в известном сибирском анекдоте. Вечер, Сибирь, спускается туман. Иван выходит на крыльцо, берёт балалайку и играет: «Тынь-нь-нь... Тынь-нь-нь...». И за полкилометра слышится

⁵ Род. 1954; американский джазовый гитарист и композитор, двадцатикратный лауреат премии «Грэмми».

очень затейливое бряцание. И жена Ивану говорит: «Слышишь, как Васька-то играет? И так, и сак, и бряцает, и звенит... — Так он молодой, он ещё *выш-щет*, а я-то уж нашёл!» Минимализм!

— Ну есть же такое понятие, как черты позднего стиля. Помню, давным-давно спорил с некоторыми людьми, которые говорили, что поздний Прокофьев примитивен, — например, *Седьмая симфония*. Сейчас я бы не стал вступать в спор, — иначе придётся сказать, что человек, который это говорит, очень примитивен, и Прокофьев остаётся Прокофьевым даже в контурном двухголосии. А Шостакович — Шостаковичем даже в Романсе из «Овода» или Вальсе из Второй джазовой сюиты — проще, кажется, не напишешь.

— Поразительно популярное в Европе сочинение! Но тут отчасти Кубрик «виноват» — фильм «С широко закрытыми глазами», где эта музыка звучит.

— Уважаю вашу позицию, но спрошу так: вы понимаете, что ваша (и других больших артистов) верность джазовой классике отчасти сужает возможности создания большой формы? Всё невольно упирается в тему с вариациями.

— В джазе нет композиторов, сравнимых с гениями классики. Он обеспечивает себя сам: исполнитель и композитор — один и тот же человек. Те композиторы, которые писали стандарты, могут быть названы композиторами достаточно приблизительно. Они скорее *сонграйтеры* (в буквальном переводе с английского — «сочинители песен»). А попытки больших композиторов создать джаз («Чёрный концерт» Стравинского) — так это и не джаз. Хотя и здесь не без исключений — вспомним великого Эллингтона и его сюиты. И, кстати, любимого мною английского бэнд-лидера Джона Дэнкуорта⁶ и его великолепные сюиты.

«А ЧТО ЖЕ Я ЗАНИМАЮСЬ ВСЯКОЙ ЕРУНДОЙ?..»

— Не могу не спросить вас о двух современниках, один из которых беззаветно любил джаз (и мы уже об этом говорили), а второй, к тому же, замечательно его играл и сочинял: это Николай Петров и Николай Капустин.

— Коля Капустин⁷ бесконечно меня интересовал, но я с ним очень мало общался. Я его знал по рассказам

двух моих коллег и друзей — и его близких друзей: Лёши Зубова⁸ и Кости Бахолдина⁹...

— Это тот самый Зубов, который написал, в частности, чудесную музыку к истерну Самвела Гаспарова «Шестой»? Обожаю этот фильм!

— Ну да! С одной стороны, не надо было Лёше уезжать, он чудесно здесь существовал бы! Это Володя Высоцкий, с которым он общался, сбил с его с толку: «Давай женись на американке и уезжай отсюда». Для Высоцкого слово «свобода» было первым и главным в лексиконе, а для Лёши... не знаю, что было для него главным. С другой стороны, — у него, скажем так, здесь были сложные отношения с алкоголем, — а там он сумел это «поставить на место» и никогда не переступал некоей грани дозволенного. А его последние годы были окрашены присутствием замечательной женщины, с которой его свела судьба...

— Это место беседы напоминает джазовую импровизацию, — вы в повествование включили другие фигуры.

— Да, всё это связано. Ну и вот в первом профессиональном коллективе, в котором я работал, — ансамбле Людвиковского, — были ребята, убежавшие от «деда», ну, то есть, от Лундстрема¹⁰. А Коля Капустин у него начинал. И все о нём рассказывали как об удивительном феномене. И я толком о нём не знал, записей не было. Первый раз я его увидел, когда мы записывали танго Оскара Строка «Скажите, почему?» в аранжировке Капустина. Там шикарное фортепианное вступление, которое требует настоящего классического пианизма. Коля Капустин пришёл на запись, из-за стекла услышал, что я всё сыграл, — и ушёл. Его только одно интересовало — справится юноша (то есть, я), или ему придётся играть? Юноша справился, и он стал относиться ко мне с долей уважения. Но опять же, узнал я это постфактум. А общаться мы начали тогда, когда он бросил Оркестр кинематографии, чтобы что-то писать и аранжировать. Лёша Зубов мне рассказал, что Коля отнёс «какую-то сонату» в Союз композиторов и получил за неё, как сейчас помню, 1.200 рублей. Серьёзные деньги, чтобы их заработать, мне нужно было несколько месяцев напряжённо трудиться. А дальше, как мне рассказали, у Коли была такая фраза: «А что же я занимаюсь всякой ерундой?».

⁸ Алексей Николаевич Зубов (1936–2021) — джазовый саксофонист, композитор, аранжировщик

⁹ Константин Иванович Бахолдин (1936–1987) — джазовый тромбонист, композитор, аранжировщик; автор культовой легендарной пьесы «Когда не хватает техники».

¹⁰ Олег Леонидович Лундстрем (1916–2005) в 1934 году с коллегами создал в Харбине джаз-оркестр, который в 1947 году переехал в СССР; руководил коллективом более 70 лет.

⁶ Сэр Джон Филипп Уильям Дэнкуорт (1927–2010) — британский джазовый композитор, саксофонист, кларнетист.

⁷ Николай Гиршевич Капустин (1937–2020) — выдающийся джазовый композитор и пианист современности.



И он стал регулярно сочинять. Для меня было открытием, что фан-клубы Капустина есть в разных странах мира, например, в Японии. Потом я приехал к нему, и он подарил мне CD, на котором его музыку играл Марк-Андре Амлен (и, кстати, Коля многим был недоволен в плане именно стиля). А потом он сам сел и сыграл, — и я увидел, в какой он блестящей форме. Непонятный, непостижимый был человек!

— **Я бы сказал, что он напоминал какую-то рыбу, которая заноривается в глубину очень надолго.**

— Да, своеобразное сознание, ощущение собственной невоплощенности. А на эту самую воплощенность, видимо, не хватало нервной организации. Для

этой деятельности нужны другая воля, другой характер. И, что самое главное, — это предопределено! Я тут увлёкся так называемой системно-векторной психологией. Её суть в том, что существуют 8 векторов, которые соответствуют различным этапам развития человека и человечества. Вот часто бывает ситуация, когда, например, мама спрашивает ребёнка, почему он получил «тройку»: «Понимаешь, мама, я пришёл в школу, увидел нашего учителя, он мне сказал, что у нас на уроке будет другой учитель». А мама ему: «Так „тройку“ — то ты почему получил?». И ребёнок просит маму дать ему возможность рассказать, — а она его не слышит, она — другой нервной организации! Она его за руки-за ноги (в буквальном и переносном смысле) тащит.

— В смысле, — тащит из его системы в свою?

— Ну да! И дальше — пошли стандартные вопросы, долго ли ей ждать, пока он, наконец, оденется, поест и так далее. И если тянуть человека под себя, страшнейшим образом страдает его психика. Я, к сожалению, целый курс лекций не прослушал, потому что они идут из другой страны и только вживую, записей нет. Из-за разницы во времени сбивается расписание: не поспишь пару ночей, — а на другой-то день работать нужно. И жена меня вполне резонно осекла. Но и того, что я узнал, достаточно, чтобы с уважением относиться к определённой организации человека. Он иначе не может!

— Это помогает вам, например, как художественному руководителю оркестра общаться с музыкантами?

— Это вообще всему помогает. Например, с собственной женой общаться!

«ПЕРВЫЕ ДИСКИ ПИТЕРСОНА, ЭВАНСА Я ПОСЛУШАЛ У КОЛИ ПЕТРОВА...»

— Ну, а теперь — о человеке, с которым и ваш интервьюер имел счастье общаться, беседовать, — Николае Арнольдовиче Петрове. Во многих интервью вы подчёркивали, что тесно общались с ним в годы учёбы в ЦМШ. А потом физического общения стало меньше, потому что жизнь у каждого была своя?

— Да. Мы друг друга любили. Он же был на год старше, и о том, что он увлекается джазом, мне рассказали именно ребята, которые тоже на него подсели, а не соученики по ЦМШ. К его восьмому (а моему седьмому), а тем более девятому классу мы много общались. А когда после Международного конкурса Вана Клиберна¹¹ он привёз кучу пластинок и свою первую звуковую систему, мы у него просто пропадали. Первые диски Питерсона, Эванса я послушал у него. Это было безумно интересно. До этого тоже что-то было. Например, на Американской национальной выставке в Москве 1959 года¹² переводчицей работала сестра моего приятеля, и американцы ей оставили кучу музыки. И вот это всё я переписывал на бобины для катушечного магнитофона «Яуза», а потом, работая у Людвиковского, возил это с собой на гастроли. Потом мы с Колей Петровым общались реже. Я бывал у него на даче в Малаховке, позже — на Николиной горе...

¹¹ Форт-Уэрт, США, 1962. Н. Петров завоевал вторую премию.

¹² Одна из самых знаменитых общественно-политических и культурных акций так называемой «хрущёвской оттепели».

«ДЛЯ МЕНЯ В ДЖАЗЕ ПЕРВИЧЕН РИТМ...»

— С вашего позволения, поговорим о современном джазе и ресурсах его обновления. Может быть, он — в обращении к каким-то другим эпохам, стилям (Барокко, даже Возрождение)?

— Убеждён, что главный двигатель этого обновления — тотальное распространение джаза. Раньше он был уделом чёрных или немногих белых, которые играли как чёрные, старались быть рядом (интонационно, мелодически, как угодно ещё). Когда джаз вырвался за пределы Соединённых Штатов (после Второй Мировой войны), когда им увлеклись в Европе, началось активное внедрение других элементов. Этим занимались все — скандинавы, французы, шотландцы, ирландцы. В СССР возникли свои интонации — а не забудем, что страна-то была многонациональная и мультикультурная. Грузия, Армения, Азербайджан, Узбекистан, Таджикистан — везде были оркестры и джазовые композиторы. Этномузыка срачивалась с джазом, и дальше эти интонации как бы «приходили» к крупным творцам. Все хотели обновиться. И вот тут возник (благодаря Колтрейну) ладовый или модальный джаз¹³. Во некоторых аспектах мелодического и гармонического развития ладовый джаз близок некоторым формам традиционной музыки, например, мугаму. Здесь я скажу, что для меня в джазе первичен ритм. И возникшие новые размеры (5/4, 7/4) повели джаз в другом направлении.

— Немедленно вспоминается такая хрестоматийная вещь, как *Take Five* Дейва Брубека.

— А сделайте пару шагов, посмотрите, — он у меня на проигрывателе сейчас стоит! Ну, и если продолжить, — знаменитый Оркестр Дона Эллиса¹⁴: они экспериментировали, например, с балканскими ритмами. Многие представители «классического» лагеря, кстати, недооценивают и не до конца понимают всю пластичность, разнообразие ритма. Стравинский, Барток — отлично понимали! Абсолютно новую планку в аранжировке, в понимании гармонии и ритма задал Тед Джонс¹⁵. И у нас на этом в хорошем смысле повернулись многие — тот же Николай Левиновский, Виталий Долгов¹⁶. Долгов был уникальным человеком. Большинство аранжировщиков в джазе вертикаль ищут, — а он владел горизонталью, диссонансами.

¹³ В отличие от традиционного, в его основе — ладовый, а не тональный принцип импровизации. Он предполагает большую свободу последования аккордов, широкое использование модальных ладов, элементы поли-тональности и полимодальности.

¹⁴ Дон Эллис (1934–1978) — джазовый трубач, барабанщик, аранжировщик, бэнд-лидер.

¹⁵ Тед Джонс (1923–1988) — джазовый трубач, корнетист, композитор, аранжировщик.

¹⁶ Виталий Долгов (1937–2007) — советский и латвийский композитор, аранжировщик, саксофонист; в 1999–2007 — музыкальный руководитель биг-бэнда Игоря Бутмана.

«ЛЮДИ СОСКУЧИЛИСЬ ПО ЖИВОМУ ОБЩЕНИЮ»

— Вопрос к вам как к бэнд-лидеру: куда, в целом, вы ведёте оркестр? Мне кажется (я могу ошибаться), что в какой-то момент Оркестр под руководством Лундстрема стал *эстрадно-джазовым*, а в годы вашего руководства (в следующем году, даст Бог, исполнится 20 лет с момента, как вы возглавили коллектив) — *более джазовым*?

— Вот здесь вы ошибаетесь! Именно потому, что основной репертуара в 1980-е годы были именно аранжировки Долгова. А дальше — всё, что я говорил о Виталии Васильевиче. Объективно, как бы иногда грустно ни звучало, сейчас — шаг назад от Долгова. И причин много. Например, сейчас нет никакой официальной цензуры, но мы находимся в ленинской ситуации: «Искусство должно быть понято народом». Вы же знаете, что именно так и звучит правильно эта цитата Владимира Ильича? Значительно помолодела аудитория, особенно после ковида. Наш первый послепандемный концерт был в Большом зале Консерватории — и в зале сидели сплошь молодые люди. Стоял просто рёв: люди настолько испугались, соскучились по живому общению, энергии... другого такого концерта не припомню. Сейчас в зале много родителей с детьми. А дальше — разные жёсткие НО: нет композиторов, нет аранжировщиков. Нет настоящей культуры биг-бэнда. Сами-то они есть, — я говорю именно о специфической культуре. Счастье Игоря Бутмана в том, что административный, финансовый ресурс позволяет ему сотрудничать с Николаем Левиновским и ещё несколькими аранжировщиками. Мне нужно делать программу на год вперёд, а значит, нужно заказывать, — а я не знаю, что! Джазовая работа должна быть оперативной! Так было всегда. И тут мы возвращаемся к началу вашего вопроса: абсолютно ясно, что музыка должна быть и авторская, и построенная на известных сочинениях, — но уже не американских! Кто это делает, кому доверять? И вот мы, Оркестр имени Лундстрема, об этом задумались и при поддержке Министерства культуры России в 2024 году провели Первый конкурс джазовых композиторов и аранжировщиков имени Олега Лундстрема с большим призовым фондом. Результаты обнадеживают. Следующий конкурс — уже Всероссийский — состоится в 2026 году.

«ВАГИФ МУСТАФА-ЗАДЕ — МУЗЫКАНТ, ПОЦЕЛОВАННЫЙ ГОСПОДОМ...»

— Кто из советских джазовых пианистов вас по-настоящему трогает?

— Вагиф Мустафа-заде.

— Да, его ранняя смерть¹⁷ — одна из самых горьких утрат советского джаза. Он ведь был пианистом фундаментальной школы — окончил Бакинское музыкальное училище имени А. Зейналлы, где, кстати, учился с Муслимом Магомаевым.

— Удивительный, большой музыкант, что называется, поцелованный Господом! Его дочь Азиза — джазовая певица и пианистка, очень известная на Западе.

— Она прекрасна, но, возможно, была бы ещё прекраснее, выбери она или фортепиано, или вокал (она же это совмещает).

— Возможно. Но в любом случае, Вагиф — это какое-то горение.

— И это гармония джаза и этники. Сейчас этим многие увлекаются, но он — стопроцентно джазовый пианист.

— Единственный в своём роде. Конечно, не могу не вспомнить Бориса Рычкова¹⁸ (Борис Николаевич Рычков; 1937–2002; джазовый пианист и композитор). Он до обидного мало записал как пианист, да и оставил это дело довольно рано. Он органичен в джазе на 100 процентов? Сейчас интересен Олег Аккуратов. Но ещё раз: у каждого есть какое-то НО. Единственный, у кого нет, — Вагиф.

— Возвращаясь к началу и, помня, что мы ничего не отрицаем: а место Питерсона в вашем сознании кто-то занял? Может быть, Эванс?

— Нет-нет, они принципиально разные. Питерсон — экстраверт, а Эванс — интроверт. Как раз его испортила экстравертность его компаньона, контрабасиста Эдди Гомеса. Гомес тянул Эванса — клубного человека — на большую сцену, и Билл всё время испытывал дискомфорт, боялся, черти что с собой делал и умер молодым. Вообще у меня часто повторяется такая история: заходишь на интернет-ресурс, находишь какого-то пианиста, записываешь. И пока идёт запись, понимаешь, что второй раз ты это слушать уже не будешь. Кстати, я забыл назвать раннего Ахмада Джамала¹⁹, в развитии он стал каким-то громким монстром. Вот что иногда время с людьми делает!

— Только ли время?

— Ну, может быть, необходимость продавать себя. Вот мне это не было нужно! Я имею в виду искусственное изобретение чего-то нового.

¹⁷ Вагиф Азиз оглы Мустафа-заде родился в 1940, умер в 1979 году. Эссе Рауфа Фархадова, посвящённое пианисту, — в PianoФорум № 1 (45), 2021.

¹⁸ Борис Николаевич Рычков (1937–2002) — джазовый пианист и композитор.

¹⁹ Ахмад Джамал (1930–2023) — американский джазовый пианист, композитор, педагог.

«ПУСТЬ ДРУГИЕ ГОВОРЯТ...»

— Ну вот мы и снова на столбовой дорожке — говорим с Фрумкиным о Фрумкине! Джазовые музыканты, даже заслуженные, часто лишены, скажем так, не то позолоченного, не то слегка бронзового налёта. Отсюда — лобовой вопрос: «Я — Боря Фрумкин, джазовый пианист. Хочешь понять, кто я такой, — слушай вот это...» Есть какая-то запись, из которой сразу всё о вас поймёшь?

— Да нет у меня такого.

— Не верю! Это говорит один из крупнейших джазовых артистов.

— Вот нет. Как-то всё время я мельчил. Хотя вот послушайте. Это наша запись 2008 года с концерта в Тюмени с барабанщиком Сашей Симоновским²⁰ и контрабасистом Владимиром Кольцовым-Крутовым.

— Хорошо, давайте по-другому: Борис Фрумкин — особенный пианист, потому что он умеет... Что?

— Пусть другие говорят. Я себе не нравлюсь.

— Я скажу, что вы мне нравитесь и ещё многим-многим людям.

Мариам Мерабова, джазовая певица, радиоведущая:

Каждый раз, говоря о Борисе Михайловиче Фрумкине, понимаешь, что это легенда. Это пианист высочайшего уровня (подчеркну, — не только джазовый), у которого в абсолютной гармонии существуют пальцы и мышление, а если шире — то музыкантская и человеческая глубина. И его знание, понимание музыки позволяют ему быть очень сильным бэнд-лидером. Первое соло Бориса Михайловича, от которого людям моего поколения становится тепло на душе, — в песне из передачи «Спокойной ночи, малыши». И вот ты ещё не знаешь, что это он, а потом ты уже знаешь, что это он, по другим записям, соло. И что же? Ты возвращаешься туда и уже с иных позиций можешь оценить эту красоту, изящество обыгрывания гармонии. Мне повезло девчонкой, в 1980-е, сходить на бродвейское шоу, которое приехало в СССР. Там были топовые артисты, почти сплошь американцы, — только несколько наших инструменталистов. И первым вспоминается Борис Михайлович. Бог дал мне возможность выходить с ним на сцену, и для меня это всегда честь, ответственность, трепет и любовь. И ты понимаешь, что это за личность, какую культуру он в себе несёт.

²⁰ Александр Маркович Симоновский (род. 1948) сотрудничал с Юрием Саульским, Эдди Рознером; в 1973–1982 — постоянный участник ансамбля «Мелодия».



С Мариам Мерабовой

«ЗАПИСАТЬ ВСЁ ЖЕ ЛУЧШЕ, ЧЕМ НЕ ЗАПИСАТЬ...»

— Борис Михайлович, о каком проекте говорит Мариам Мерабова?

— О!!! Да это же пик моей и Ансамбля «Мелодия» деятельности — джазовый мюзикл «Sophisticated Ladies» («Настоящая леди») на музыку Дюка Эллингтона. Это совместный советско-американский проект 1988–89 годов. В «Союзтеатр» — творческо-производственное объединение Союза театральных деятелей СССР — пришёл запрос американцев. И это был грандиозный проект, который патронировали первые леди — Нэнси Рейган и Раиса Горбачёва. Американская труппа — звезды, артисты, хореографы, репетиторы, съёмочная группа, прачечная-химчистка — всего около семидесяти человек (если считать с оркестром). И мы — Ансамбль «Мелодия». Гастроли в Москве, Ленинграде, Тбилиси — всего около

семидесяти спектаклей. Потом продолжение в «Опера-хаус» Кеннеди-центра в Вашингтоне — 42 шоу за месяц. Дирижёры и они же пианисты — Фрэнк Оуэнс и ваш покорный слуга (мы менялись через день). Костюмы Вячеслава Зайцева, декорации Юрия Купера! В общем, абсолютно уникальный, единственный в своём роде проект. Эта работа, во многом, повлияла на моё отношение к Бродвею, к его артистам, к их тяжелейшему труду. Я видел эти ежедневные классы, сумасшедший тренинг и перфекционизм: например, за кулисами стояли ассистенты и скрупулёзно записывали каждый спектакль в блокнотик — что получилось, что не получилось. Кстати, на этом проекте я познакомился с моей женой Инной — она была директором всего этого светопредставления от «Союзтеатра».

— **А ещё вы мне очень нравитесь в той записи, которую упоминает Мариам Мерабова и которую знают десятки, если не сотни миллионов человек. Это песня Аркадия Островского на стихи Зои Петровой «Спят усталые игрушки». Я имею в виду бесподобную джазовую аранжировку, которая звучит в конце программы как саундтрек пластилинового мультика Александра Татарского! Там такой фортепианный джазовый «полив» — просто наслаждаешься!**

— Так наоборот, — я себе в это записи нравлюсь, она живая и естественная. Это мы сделали с упомянутым Сашей Симоновским, а также контрабасистом Игорем Кантюковым и покойным гитаристом Сашей Бухгольцем.

— **Это всё — прекрасные артисты ансамбля «Мелодия»?**

— Да. История была такая: мы записали с Олегом Анофриевым на фирме «Мелодия» цикл детских песен Аркадия Островского, и это услышала музыкальный редактор телевидения. Передала дальше, им понравилось, и они предложили это сделать. Александр Татарский слепил прелестный мультик. Мы в студии на Малой Никитской сделали две версии: одну — с Валентиной Толкуновой, другую — с Олегом Анофриевым. И эти записи передавали по очереди. А потом запись с Валею почему-то исчезла. Кстати, не знаю почему, — потому что она это тоже прелестно пела.

— **Будете смеяться, — люди от 50 и старше, вроде меня, помнят. Это и вправду было здорово. Пожалуй, чуть классичнее в плане самого звука, — но очень профессионально.**

— И, кстати, насчёт, как вы говорите, «полива»: сейчас многие молодые пианисты этим интересуются.

И пианистка, композитор, аранжировщик, педагог Кристина Крит это всё переносит в ноты.

— **Дело хорошее, но в моём понимании кайф от этой игры нотами не передашь... а звук, а агогика, — это же единичная вещь, джаз как он есть.**

— В общем, да, но записать всё же лучше, чем не записать.

— **Тем более, что вы-то Питерсона и Эванса записывали, — а вот теперь и вас!**

Р. С. Беседовать с классиком, который не ощущает себя таковым, — увлекательный и волнующий опыт. И ещё: главное дело музыканта — всё-таки музыка, именно поэтому в интервью было совсем немного «жизненных» подробностей. Потому что для Бориса Фрумкина джаз и есть настоящая жизнь! ■



Михаил СЕГЕЛЬМАН

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



КИНО И МУЗЫКА: ЭТЮДНЫЙ ПОВОРОТ Сергей Чечетко. Пять киноэтюдов

При слове «этюды» сразу вспоминается Шопен. Похоже, что его опыт в утверждении и прославлении жанра через индивидуальную поэтизацию никто не превзошёл. Французское слово *étude*, переводимое как «изучение», обрело полисемантический объём на рубеже XVIII и XIX столетий. Уже тогда *étude* обозначил себя и в изобразительном искусстве, и в музыке, где всё началось с создания клавирных упражнений — следствие триумфального утверждения фортепиано, окончательно вытеснившего клавесин. Но первые закрепившиеся в истории упражнения осознавались как *étude*,

но не назывались этим словом. «*Gradus ad Parnassum*» М. Клемента и *Schule der Geläufigkeit* («Школа беглости») его преемника К. Черни не фиксировали понятия в заголовках. Паганини, предвосхищавший идею концертных этюдов, называл их каприсами. В живопись слово *étude* вошло либо в значении первой пробы задуманного «сюжета» (здесь перекличка с «эскизом»), либо в значении выделенного фрагмента в многофигурном замысле. Но по существу такая практика отвечала понятию «изучения» на пути сближения с окончательным результатом.

А что же фортепианные «этюды на беглость» и проч.? Это тоже

изучение, но если и в рамках какого-либо замысла, то исключительно в связи с непреложным намерением обретения абстрактного фундамента мастерства. Шопен совершил чудо. Он сохраняет первоначальную идею *étude*, но насыщает её высочайшим чувственным оттенением и в этом виде предлагает жанр концертной сцене. Его Этюды несут в себе перекличку с *étude* из сферы живописи, когда каждая из 27 пьес может быть воспринята как часть огромной и чудесной фрески, как «этюдный фрагмент» многофигурного замысла. Шопен (а параллельно с ним и Лист) обозначил жанр просто термином «Этюды», а словосочетание «Концертные этюды», которое точно



Альфред Хичкок

фиксирует итог тенденции в истории жизни жанра, принадлежит Сигизмунду Тальбергу — современнику Шопена и Листа, блистательному пианисту. Как композитор Тальберг не преодолел сопротивления Истории, и предложенное им понятие «Концертные этюды» пришло к Шопену и в определённом смысле к трансцендентным этюдам Листа в значении первенствования. Совмещение «этюдной идеи» с вариационной цикличностью как будто окончательно утверждает этюд в значении части целого («Симфонические этюды» Шумана и две тетради Вариаций на Паганини Брамса — красноречивое обозначение тенденции). Однако вслед за романтиками со своим взглядом на жанр выступил великий постромантик Рахманинов.

Этюды-картины — это претензия каждого на целое. Условная программность, в большинстве случаев как предложение к индивидуальному домысливанию, в сочетании с усложнённым семантическим ходом в развёртывании формы воспринимается как новопривнесение даже по отношению к Шопену и Листу.

Подобная преледа к обсуждению произведения, созданного в 2015 г., не кажется излишней, поскольку помогает уяснить стилистику произведения, предлагаемого вниманию читателя. XX век коренным образом меняет саму музыкальную речь, и этюд XIX века, сохранивший даже в поэтизированной форме связь с инструктивным ориентированием, полностью отстраняется от своего пра-истока.

Этюды Д. Лигети — это уже очевидный содержательный аналог понятию этюда в изобразительном искусстве, если представить «этюдность» в сфере абстрактной живописи. Старые фактурные универсалии рухнули. Этюды Лигети отмечены высоким уровнем виртуозности, но уже на основе новых фактурных формул, создаваемых по индивидуальному проекту. Лигети отстраняет «память инструмента» в части таких классических знаков, как «пение» на фортепиано и вообще культ мелодического начала. Более того, полифоническая полилинейность исчезает вовсе, а сформированная гомофонией устойчивая система фигурно-фоновых отношений элементов фактуры полностью растворяется в поиске новой фортепианной «хромы». Этюды «на сонорику» — это если обозначить усилие Лигети по сохранению в жанре инструктивной составляющей. Между ними и циклом из пяти этюдов московского композитора Сергея Четко, которые сейчас в центре нашего внимания, — двадцатилетняя дистанция.

В рубрике «Репертуар. Наши акценты» мы представляем именно этот цикл, имеющий необычный заголовок «Пять киноэтюдов». Перефразируя Рахманинова, — «Этюды-кинокартины». Но подобная транскрипция в сущности невозможна, поскольку каждая из пьес посвящена не фильму, но режиссёру. Конечно, образ последнего сопряжён с воображаемой главной линией творчества, либо с кульминационно значимой лентой. Сергей Четко — большой знаток киноискусства. В поле его внимания все крупнейшие создатели мирового кино, и он не исключает продолжение «этюдной рефлексии».

Но перед нами созданное. Очевидно, что Четко знает Этюды Лигети. Но даже если и не знает, то благая догадка в части

генеральной «фоно-тенденции» ведёт его творческую волю по сходному пути. Сходному, но не совпадающему. Двадцать лет спустя после огненных вспышек авангардных озарений второй половины минувшего века возникает затронувшее многих непреложное стремление к синтезу новейшего с отторгнутым. И не только т.н. полистилистика, но и другие тонко выраженные черты нового «нео-» становятся приметой времени. Сама идея программного этюда — новая даже в контексте рахманиновского опыта. Стремление к семантическому уточнению — жест, к которому Лигети и не думает прибегать, но без которого немыслима практика великих французских первой половины минувшего века. Конечно, и Дебюсси, и Равель, и Мессиан уточняют образные контуры творений, не связанных с жанром этюда. Но эта старая, отринутая авангардом тенденция возвращается в этюдах Чечётко. И это своего рода знак опять же «нео-» в контексте безоговорочного довлениия сонорно-колористического начала. В этюдах Чечётко ритмо-сонор — главное (если не единственное) motto в создании звукового пространства произведения.

Вторым важнейшим знаком этюдов Чечётко, знаком «отступления без отстранения» является очевидное повышение роли инструктивного фактора собственно этюдного плана. Этюдного в дошопеновском понимании. Первый этюд может быть связан с тренингом той самой пальцевой беглости, которую так умело взращивали этюды Черни. Второй учит поиску «индивидуального сонора», поиску звуковой краски в тремолирующих созвучиях, а заодно технике быстрого репетиционного звукоповтора. Третий — на двойные ноты (преимущественно терцовые и кварто-квинтовые параллели). Четвёртый учит урбанистической брутальности без гипертрофии,



Сергей Эйзенштейн

недопустимой в малой форме, и преодолению «октавного паралича». Наконец, Пятый (он ближе к Равелю) наряду с сонорной (в импрессионистском духе) аффектацией возвращает прелести мелодического присутствия. Здесь если и есть компонент тренинга, то это «упражнение на мелос» в новейшем (сонорном) контексте его существования.

Третья особенность этюдов Чечётко, в которых очевидны шаги возврата к традиции, — подчинённость формы извечному принципу *initio — motus — terminus* при условии подобия композиционных структур этюдов классическим стереотипам формостроения. Нет, не следует искать здесь старозаветные «песенные формы». Этюды Чечётко не про «песни», а главным образом — про

ритмо-колористические движения и состояния. Все пьесы могут быть уподоблены классическим структурным стереотипам, но на уровне языкового отражения (и уж никак не совпадения). В этюдах Лигети даже далёкое отражение романтической практики в строении форм кажется нелепостью. А здесь аналоги на поверхности. Но только в системе фактурных и ритмо-колористических контрастов. Синтаксис здесь, как и в большинстве произведений, претендующих на принадлежность к XXI веку, — это синтаксис, отвечающий свободной сонорике, а не функционально-тональным структурам на основе кадансовых вращений. Здесь всё связано с чувством исчерпания ритмоэнергии начального *initio* фактурного комплекса. Иногда даже воссоздаётся



Микеланджело Антониони

иллюзия квадратности. Например, второй этюд несёт такие пропорции: 16 т. + 14 т. + 16 т. + 11 т. (кода). Но в восприятии привычная симметрия не складывается совершенно. Её «числовое» присутствие и её преодоление — знак объёмности авторского мышления, устремлённого к синтезу.

В структуре второго этюда обозначена кода. Заключительные построения содержит каждый этюд. Авторское чувство формы безупречно. Фактор *terminus* максимально точно формирует органичность структуры каждой пьесы. А формы эти переключаются либо с простой трехчастностью, либо с рондальностью, либо с усложнённой трехчастностью, но всегда с точным чувством исчерпания инициальной энергии и завершающей структурой типа коды.

Но в чём же изыск содержательной концепции этюдной «пентаграммы» Сергея Чечётко? Отметим сразу: «Кинематографические этюды» — собрание ярких, впечатляющих пьес, которые при должном темпоритмическом воспроизведении приковывают воспринимающее сознание и энергией экспрессии, и интригующей событийностью интонационных эволюций, не выходящих из пределов малой формы. В киноповествовании, несмотря на подчинённость всего и вся центральному смысловому знаку, весь информационный купол кинопроизведения в конечном итоге полисемантичен. Киноэтюды Чечётко — собрание пьес с моносемантическим содержанием. Необычность здесь не в названиях, а в указании режиссёрских персоналий. Сама устремлённость автора к программному уточнению

содержания — ретро-привет великой эпохе музыкального импрессионизма. Да и характер программных упражнений — некое предвестие звукового впечатления (*impression*) от главного (стержневого) образа исканий конкретного автора в киноискусстве. Впечатление лаконично сжатого сложного смысла, поданного как мгновение, как вспышка, вдруг осветившая его центральный знак. Во всяком случае, таким кажется замысел композитора.

Первый этюд посвящён Альфреду Хичкоку. Ужас-ужас. Пьеса так и называется — «Ноггог». Страх, несущийся к необратимости (Пример № 1). Эта фактурная формула дана в развитии, в захвате регистров и пианистического ресурса (16-е в двух руках). А середина — кошмарный сюжет в рваном движении гибельной фабулы. Словом, Хичкок в постоянстве его кинопугалок.

Второй этюд называется «Печальная песня соловья (Микеланджело Антониони)». Тут, скорее всего, вспоминается знаменитое «Увеличение»: и в звучании тремолирующих диссонансов, изнутри светящихся консонирующими терциями, и в трепещущей репетиционной монофонии начала слышится образ сокрытой преступной тайны и дрожащего страха ожидания раскрытия содеянного. Не ищите здесь песню соловья. Ни печальную, ни какую-либо иную. Это авторская метафора к той сквозной теме одиночества гения, прозревающего тайны бытия.

Третий этюд — «Зазеркалье озёра (Жан Кокто)». Здесь двойные ноты. Терции и не только терции. Скажем прямо: наивно и в лоб. Но наглядно. Отражение — потому всё вдвойне. Надо сказать, что ход формы преодолевает условную наглядность и выстраивает образ, созвучный киноидее Кокто в его «Завещании Орфея». Переход из жизни — в иное, зазеркальное. Переход угрюмый,



Жан Кокто

с оттенком драматизма. Здесь (быть может, для создания эффекта прозрачности) ощутимы тональные ориентиры в начале (in E и in C) и в конечном созвучии. Но далее — свободное плавание в «озёрном» пространстве полимодальных структур, ход которого предлагает тренинги на движение терцовых лент и иных, прежде всего, кварто-квинтовых сочетаний (Примеры №№ 2a, № 2b)

Четвёртый этюд имеет название «Локомотив (Сергей Эйзенштейн)». Музыка из эпохи стальных протестов и натисков. Урбанистика. Как в кино, но тоже с предложением конкретного этюдного тренинга. На этот раз ставится задача летучего репетиционного движения октавами

в динамике piano — всегда subito, как вибрационное отражение стальных ударов (Пример № 3).

Брутальная урбанистика четвёртого этюда предшествует предельно противоположному — вознесенно-лирическому финалу. Жан Деланнуа — создатель фильма о любви изломанной, трагичной по определению, несбыточной в жизненной пролонгации. Этюд под названием «Отречение (Жан Деланнуа)» — это лирический возглас, вздох сочувствия. У Деланнуа это знак неприкрепленности и готовности исчезнуть. Подобное пытается воссоздать автор этюда, полагая в его основание два материала: фигурацию и мелодию. Да, именно мелодию. Впервые в ходе пятичастного

цикла. Скажем, однако, что принцип пуантилистической распылённости в условиях жёсткого темпоритмического сжатия и действия «ритмического императива», — эта одна из многих закреплённых (и любимых) фактурных формул в авангардной практике совершенно чужда манере Чечётко (во всяком случае, в этюдах). Все приведённые примеры говорят о приверженности интервально-сжатой линейности, которая, однако, не складывается в мелодические структуры. Это линейность, служащая сонорике. Манера Чечётко не принакает вплотную к чему-либо «авангардному». Это нечто из практики постмодернизма — понятия неограниченного и, скорее, находящегося в сфере теоретической интуиции. Но в этюде, посвящённом лирической идее Деланнуа, есть мелос в понятии, не совпадающем, но приближённом к традиции (Пример № 4).

В этой пьесе фигурация живёт в значении отдельной звуковой идеи, а не только вместе с мелодией. В целом звучание несёт в себе нечто пост-равелевское, но и постмодерновый оттенок ощутим одновременно (в самой звуковой структуре фигураций). Финальный этюд ближе всего к эстетике импрессионизма и, быть может, дальше всего от собственно «этюдных» задач. Но и все иные инструктивные послы не аналогичны этюдам прошлого, ибо трактуют известные фактурные формулы в совершенно новом сонорно-фоническом поле звучаний. Да и само чувство индивидуально-го сонора воспитуемо. И у композитора, и у исполнителя, призванного найти пианистический адекват. Одна педаль в этих этюдах — отдельная проблема, решение которой становится весьма многосложной задачей. Словом, играйте этюды Сергея Чечётко! Полезно, интересно в освоении и достойно вынесения на концертную эстраду. ■

Павел КАРТУШ

репертуар. наши акценты

Сергей Чечётко (род. 1971) окончил Йошкар-Олинское музыкальное училище имени Палантая (класс В. Иванушкиной), фортепианный факультет Казанской консерватории (класс проф. Ф. Хасановой), ассистенту-стажировку Московской консерватории по классу концертмейстерского мастерства (проф. В. Чачава). В 2009 году окончил РАМ имени Гнесиных (класс композиции проф. Г. Чернова). Член Союза композиторов России, Союза композиторов и издателей Франции (SACEM), Русского Арфового общества. С 1998 — концертмейстер Московского театра «Геликон-Опера».

Лауреат Всероссийского конкурса концертмейстеров (Казань, 1994), обладатель дипломов «Лучший

концертмейстер» на международных конкурсах имени И. С. Козловского (Москва, 2011), имени Бюльбюля-оглы (Баку, 2018), имени П. И. Чайковского (Москва, 2019). В концертмейстерском багаже — 150 оперных клавиров.

Лауреат Есенинского конкурса композиторов (Москва, 2005 — романсы на стихи С. Есенина), Международного конкурса композиторов им. Ю. Шишакова (Москва, 2006 — диптих для арфы, гитары и флейты «Воспоминания об Испании» и «Воспоминания о Финляндии»), Международных конкурсов-фестивалей арфового искусства (Москва, 2006, 2009 — триптих для сопрано, кларнета и арфы «Усталость», «Глухарь» и «Большие лужи», «Поэма» для арфы), Всероссийского конкурса сочинений для контрабаса (2010). Победитель Международного конкурса

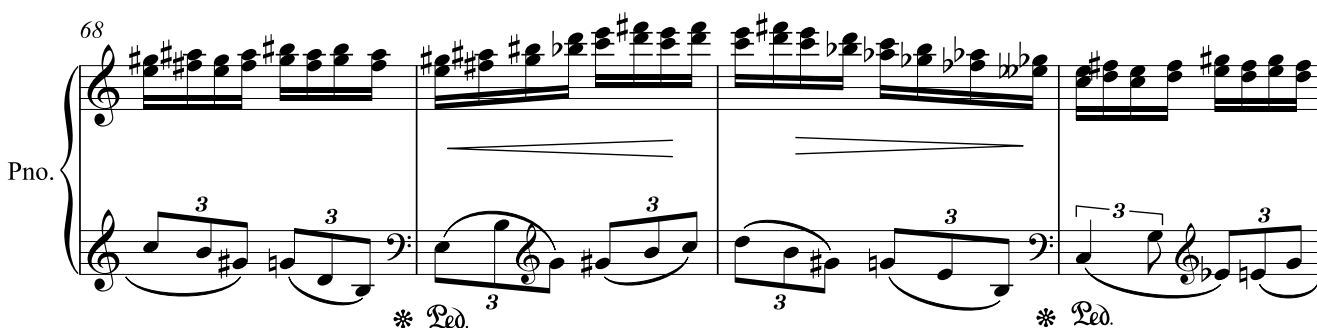
«Композитор XXI века» (Калуга, 2014 моно-опера «Муха-Цокотуха»).

Среди сочинений также: поэмы для симфонического оркестра «Дедал» и «Владимир Шухов», «Нано-симфония» для струнного оркестра, пять струнных квартетов, квинтет для деревянных духовых инструментов, фортепианный цикл «Мир насекомых» (издан во Франции, записан на CD автором), цикл мелодекламаций на стихи В. Маяковского «Послушайте!», музыкально-драматическое действо «Человек играющий» для шести солистов, флейты, трубы, тромбона, контрабаса и фортепиано. Детская опера «Чукоккала» — в репертуаре Мариинского театра.

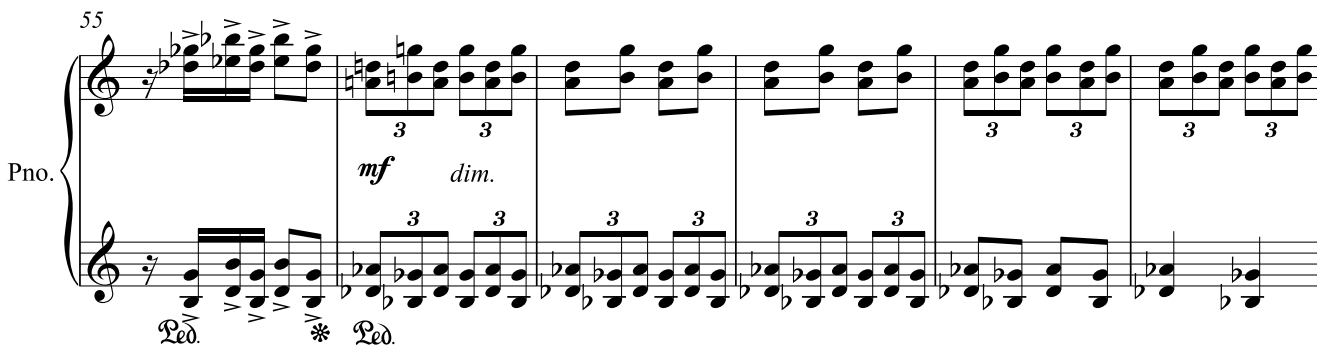
Пример 1



Пример 2а



Пример 26



Пример 3

6

Pno.

11

Pno.

Пример 4

51

Pno.

52

Pno.

53

Pno.



В ЕКАТЕРИНБУРГЕ НАГРАДИЛИ ЛАУРЕАТОВ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ПИАНИСТОВ ИМЕНИ МИХАИЛА АНДРИАНОВА

Михаил Васильевич Андрианов (1937–2005) — заслуженный артист РСФСР, профессор. Ученик великих отечественных пианистов и педагогов С. Е. Фейнберга и Т. Д. Гутмана, М. Андрианов внёс огромный вклад в развитие и становление фортепианной школы на Урале. Четыре десятилетия он возглавлял кафедру специального фортепиано Уральской консерватории и 15 лет был ректором этого вуза. Он оставил множество учеников, среди которых — заслуженные артисты России, профессора и доценты, лауреаты многих престижных конкурсов, солисты филармоний, преподаватели и концертмейстеры десятков музыкальных учебных заведений России.

Идея проведения конкурса родилась в Асбестовском колледже искусств в 2011 году. К этому городу у Михаила Андрианова было особое отношение. В 1970–80-х годах сюда получили распределение многие ученики его класса — В. Ремесленников,

Н. Карпова, С. Конышева, И. Полякова. Семейная пара его учеников, Михаил и Наталья Биндер, долгое время руководили фортепианным отделением колледжа. Уже их выпускники Л. Курцберг, Н. Кучкина, Е. Стрельникова попали в консерваторский класс Михаила Васильевича и вернулись в родные стены преподавателями, продолжателями школы. Конкурс пианистов стал приношением благодарных учеников мастеру.

В 2023 году конкурс впервые состоялся в Екатеринбурге. И тогда, и в нынешнем году жюри возглавила заслуженная артистка России, доцент Московской консерватории **Екатерина Мечетина**. Выступления солистов оценивали профессор Казанской консерватории **Евгений Михайлов**, заведующая отделением специального фортепиано Уральской СМШ (колледжа) **Ирина Макарова**, профессор Уральской консерватории **Валерий Шкарупа**,

профессор Новосибирской консерватории **Елизавета Романовская**, профессор Южно-Уральского института искусств **Наталья Рыбакова**.

Солисты состязались в четырёх возрастных категориях (старшие классы школ, младшие и старшие курсы средних учебных заведений, студенты/ассистенты стажёры вузов). Кроме того, появилась номинация «Камерный ансамбль».

Победителями в старшей возрастной категории стали **Софья Душина** (лауреат I степени; Московская консерватория, класс проф. К. Кнорре), **Рената Садыкова** (лауреат II степени; Казанская консерватория, класс доц. Г. Айнатулловой) и **Александр Кольцов** (лауреат III степени; Московская консерватория, класс доц. А. Гамалей-Воскресенской). Софья Душина получила также специальный приз от Свердловской филармонии — приглашение выступить на фестивале «Безумные дни» в июне 2026 года. ■



Е. Мечетина, С. Душина

© Ирина Шымчак



**Гаянэ НИКОГОСЯН:
«В каждый концерт
я вкладываю частичку себя»**

Попытки создания в Москве новых концертных пространств носят перманентный характер. Выживают — единицы, а добиваются успеха немногие из тех, кто выжил. Создание успешного арт-проекта — всегда загадка, тайна и чудо. Тем интереснее было встретиться и поговорить с Гаянэ Никогосян, основателем и директором Арт-галереи Нико, занимающей одно из лидирующих мест в концертных рейтингах Москвы.

Арт-галерея Нико стала родным местом для многих выдающихся и начинающих пианистов современности, генератором ярких событий в пианистической среде, а её директор Гаянэ Никогосян, дочь народного художника СССР Николая Никогосяна, обладает удивительным даром наполнять это пространство магией искусства и аурой доброжелательности.

О жизни и творчестве, о любви и смерти, о знаменитом отце и личной философии, о юбилейном сезоне Галереи Нико и многом другом мы поговорили с Гаянэ после концерта-открытия фестиваля «Школа Сандлера».

— Давайте начнём наш разговор с вопроса об основателе Галереи Нико, вашем отце — выдающемся скульпторе и художнике Николае Никогосяне. Каким он был, какой образ живёт в вашем сердце?

— Ну, как сказать, каким он был? В двух словах и не скажешь. Он был удивительным, абсолютно уникальным человеком. Самым главным его качеством была доброта. И трудолюбие, преданность искусству и жизни. Наверное, поэтому он и прожил практически сто лет. Очень весёлый, искрящийся, он радовал нас до самого последнего дня своей жизни, излучал какое-то счастье бытия.

— Можете вкратце рассказать историю галереи? Сегодня мы видим прекрасно оборудованное, эстетически выверенное здание, которое стало домом для разных искусств, но путь к этому этапу, очевидно, был непростым.

— В конце 70-х годов отец построил мастерскую. Это было трехэтажное здание, его ввели в эксплуатацию в 1978 году. Половину здания, пожалуй, даже больше, чем половину, занимало светлое помещение на три этажа, в котором он делал большие памятники. Но с течением времени ему стало тяжело создавать крупные работы, и надобность в такой высокой мастерской отпала. Тогда отец перекрыл эти этажи, построил живописную мастерскую и по-прежнему много работал. Он был признанным скульптором, его работы раскупались со всех выставок, но живопись по большей части он делал для себя — любил её безгранично и практически не продавал, даже никому не дарил свои живописные работы. Именно поэтому у нас в галерее находится уникальное собрание его живописи — сотни полотен.

Когда папе было более 80 лет, он озабочился судьбой этих картин и решил построить музей.

По первоначальному плану музей должен был занимать отдельное здание и находиться перед нашим зданием по первой линии. Большой друг папы, известный московский архитектор Размик Пепанян разработал проект, он был принят, но жители соседних домов стали возражать, и в конце концов это здание построить не удалось. Тогда отец принял кардинальное решение перестроить свою мастерскую и провести реконструкцию. Над трехэтажным домом сделали надстройку, которая держится на отдельных «ногах», то есть перекрытия не давят на маленькое здание. Опять-таки, этот проект разработал архитектор Размик Пепанян, и, если вы обратили внимание, верхний этаж напоминает по форме палитру или, как мне кажется, рояль. Вот такая интересная форма получилась у здания. Строительство его закончилось в 2000-х годах, и в 2007 году это здание было принято в эксплуатацию, причём было признано одной из лучших построек года.

— А когда в этом доме зазвучала музыка?

— Ещё при папиной жизни, в 2016 году мы сделали первые концерты. И самый первый концерт — выступление теперь уже знаменитого на весь мир дуэта: Анна Генюшене — Лукас Генюшас. Так что в нынешнем году у нас проходит уже десятый сезон.

— Когда в Гнесинке вы передавали для экспозиции бюст Елены Фабиановны Гнесиной работы вашего отца, вы сказали, что Николай Никогосян очень любил музыку. Его связывали узы дружбы не только с Еленой Фабиановной Гнесиной (образ которой он воссоздал и в скульптуре, и в живописи), но и со многими музыкантами: с Игумновым, Хачатуряном, Шостаковичем, Свиридовым, Бабаджаняном, Таривердиевым, Покровским, Зарой Долухановой, Павлом Лисицианом... Любовь к музыке вам передал отец?

— Конечно. Он был удивительный человек: никогда не говорил мне ничего открытым текстом, но с самого раннего детства водил на концерты. Сейчас я понимаю, что это были самые лучшие концерты. Первый концерт, который я помню, — сольный вечер Леонида Когана, второй — клавирабенд Эмиля Гилельса. Помню концерты Рихтера, даже Горовица. Кстати, в фильме про приезд Горовица в Москву в одном из эпизодов показывают папу — он сидит в первых рядах партера. Ну, а мы сидели сзади, в ложе. Все эти концерты, на которые он нас водил, остались в моей памяти на всю жизнь. И, конечно, с детства мы занимались музыкой, ходили в музыкальную школу. Нашему воспитанию уделялось очень большое внимание. Это всё понимаешь, уже когда становишься взрослым.

— **Да, это такая база, которая остаётся на всю жизнь. Как камертон.**

— Он сам очень любил музыку. Надо сказать, что папа имел невероятное количество талантов — он был и художником, и скульптором, писал рассказы, даже готовил и варил варенье. Он танцевал — закончил балетную школу. Но он не мог петь, не был способен к языкам и всегда жаловался: «Господи, ну почему у меня нет слуха, почему я не могу петь?». А я ему отвечала: «Папа, имей совесть».

— **4 ноября 2016 года в этих стенах прошёл первый концерт с участием пианистов, который дал начало череде великолепных фортепианных (и не только) событий. Как возникла идея проводить музыкальный фестиваль в Галерее?**

— Я уже и не помню, как это было. Чтобы вы понимали, я знаю Лукаса Генюшаса с рождения. С его мамой, Ксенией Кнорре, мы были соседками по квартирам, так и дружим с 1987 года. Мы въехали в дом Московской консерватории в Скорняжном переулке (это был последний кооперативный консерваторский дом, а председателем кооператива был Лев Власенко) и жили на седьмом этаже, с Ксюшей друг против друга. Так что Лукас родился и вырос на моих глазах. Вот и получилось всё как бы само собой. И, конечно, старт нашей концертной деятельности во многом произошёл благодаря именно этой паре. Анна и Лукас проводили у нас фестивали, приглашали к участию в них хороших музыкантов. Так у нас прошло несколько фестивалей — «NikoFest», «Фестиваль фортепианных дуэтов».

— **Конечно, за 10 лет могло произойти очень многое, но первыми у вас начали выступать именно пианисты. Наверное, они и дали такой импульс любви к пианистическому искусству?**

— Здесь надо обязательно рассказать про господина Сантоши Такаду, генерального директора российского представительства фирмы Kawai. Это удивительный человек, благодаря которому мы проводим эти концерты.

Так получилось, что Лукас Генюшас посоветовал нас как площадку для проведения прослушивания на Международный конкурс пианистов в Цинциннати. А для прослушиваний надо было найти рояль. Тогда мы обратились во все фирмы, но никто не откликнулся, кроме Kawai, и они сами привезли в Галерею рояль. Прослушивания прошли, после этого господин Такада забрал рояль. Я спросила у него, нет ли возможности дать нам инструмент





С отцом в детстве

для концертов в Галерее, и он пообещал помочь. В итоге нам привезли камерный Kawai — Такада дал нам собственный рояль. Все первые концерты мы проводили на нём, а двухрольные — на нём и на August Förster, который был у нас и есть до сих пор.

Потом случилась очень грустная история: во время одного мероприятия этот маленький Kawai был залит водой, и любой другой человек на месте владельца предъявил бы счёт. Причём произошло это на мероприятии, которое проводил вполне состоятельный благотворительный фонд, но сколько бы я ни предлагала господину Такада выставить им счёт, он отказывался. Я не знаю, что бы я сделала на его месте. А он сказал: «Гаянэ, вы никого не убили, не надо так переживать». А потом он привёз нам концертный рояль.

— **Святой человек!**

— Абсолютно. К сожалению, сейчас у меня с ним нет никакой связи, он уехал в Японию и просто растворился. Никто не знает, где он, ни у кого нет его контактов. Я ему пыталась писать на тот единственный адрес, который у меня был, но даже сами сотрудники Kawai не знают, где найти господина Такаду. Да, он предполагал, что

после того, как закончится срок его работы в представительстве Kawai, он останется жить в России и даже будет вести с нами совместную деятельность. Но началась пандемия, он поспешно уехал и больше не приезжал. И только благодаря ему у нас есть такой инструмент. Он абсолютно удивительный! В какой-то момент на нём даже играл Плетнёв, и его специально для него перетягивали. Он не похож на обыкновенный рояль, и все музыканты, которые на нём играют, оценивают его очень высоко.

— **Но за ним ведь нужен особенный уход?**

— Да, все эти годы за ним следит замечательный фортепианный мастер Алексей Кравченко, главный настройщик Kawai в России. Так что сейчас у нас два рояля — концертный Kawai и «рабочая лошадка» Förster.

— **Удивительная история, конечно, с господином Такадой.**

— Он сыграл кардинальную роль в развитии этой площадки! Он увидел, что мы способны правильно использовать этот рояль, хотел, чтобы обязательно и дети на нём играли. Они на нём и играют — мы часто предоставляем площадку для детских концертов.

— **Благодаря фестивалю «NikoFest» о Галерее Нико узнали не только поклонники пианистического искусства, но и любители камерной музыки. Как формировалась ваша аудитория? Какие люди к вам приходят?**

— Самые лучшие! Это точно (*улыбается*). Вообще, если вы хотите провести вечер среди самых приятных людей, приходите к нам на концерты. Это интеллигентные люди, которые с удовольствием слушают у нас музыку. Знаете, бывают такие ситуации, когда, например, исполнители хотят, чтобы было побольше народу и приглашают своих знакомых, и тогда сразу чувствуется, что появились новые люди. Наша публика — совершенно особенная, и слушает она потрясающе.

— **Да, я заметила, что это сознательное, осознанное слушание.**

— Всё-таки мы находимся не рядом с метро, это небольшая площадка, не так широко известная, как Концертный зал имени Чайковского или Большой зал консерватории, и сюда приходят те люди, которые хотят прийти именно к нам и именно на этот концерт. Случайной публики у нас нет.

— **А как они узнают о концертах?**

— За это время у нас образовался круг постоянных слушателей, которые получают рассылку от Галереи, раз или два раза в месяц, где мы прописываем всю программу



С отцом

на месяц. Конечно, у нас есть телеграм-канал, страница сообщества ВКонтакте, кроме того, у нас есть прямые партнёрские соглашения со всеми основными билетными операторами. Они безоговорочно берут наши концерты, и я им очень благодарна за доверие.

— Как происходит планирование сезона — в долгосрочной перспективе или с «коротким плечом»?

— Есть проекты, которые вынашиваются заранее, очень долго. Это, например, «ЭРАР-фест» или фестиваль «Школа Сандлера». С последним проектом я живу уже год, наверное. И вот, наконец, всё сложилось. Благодаря активности Елизаветы Украинской у нас проходит целая череда концертов с участием блестящих питерских музыкантов. Не так-то просто им выступать в Москве — для них есть определённые сложности. Я рада им предоставить нашу площадку, и хочется, чтобы побольше москвичей пришли и послушали этих удивительных музыкантов.

— Концерт-открытие с участием Ильи Папомяна был просто фантастическим.

— Абсолютно согласна. И я предвкушаю массу очень сильных впечатлений! Есть проекты, которые

возникают неожиданно, но все концерты, которые у нас проходят, я отбираю очень тщательно. Я всегда говорю музыкантам, что мой выбор никак не связан с их профессионализмом — есть масса прекрасных исполнителей, чьи концерты я не провожу. Просто кто-то больше подходит под наш формат, кто-то — меньше. Единственно, чему у нас всегда закрыт вход, — это пошлости и попсе, всё остальное может найти своё место в нашей афише.

— За десять лет в Галерее прошли несколько фестивалей, но одним из самых ярких и запоминающихся стал, конечно же, «ЭРАР-фест», который помогал организовать знаменитый собиратель и создатель Музея фортепиано Алексей Ставицкий. Как возникла идея фестиваля со старинными роялями?

— Идея вдохновлялась Алексеем Любимовым. Даже двумя Алексеями — Алексеем Борисовичем Любимовым и Алексеем Ставицким. Сначала получилось так, что у нас был представлен хаммерклавир, который Алексей Борисович заказывал в Европе, и мы провели его презентацию.

Потом возникла история с Egard. Один рояль 1837 года находился в коллекции Алексея Любимова, а второй 1848 года был у Ставицкого. Но он не занимался им длительное время, а когда решил заняться вплотную, увидел, что это рояль, который сохранил оригинальные струны, молоточки, как будто ничего не менялось. Видимо, он был куплен русским купцом или состоятельным человеком в Париже, перевезён сюда и просто бездействовал. Я думаю, он был в таком первозданном состоянии и так хорошо сохранился, потому что им не пользовались. Горжусь, что «снять сливки» с этого инструмента Алексей Ставицкий позволил нам — презентация проходила в рамках первого «ЭРАР-фест».

Потом мы делали фестиваль с двумя роялями вместе, его и любимовским. Ну и сейчас — планов громадье, я надеюсь, что Алексей Ставицкий опять даст нам этот чудесный инструмент,

и мы проведём уже четвёртый «ЭРАР-фест». Мне не хочется бросать это, фестиваль получил известность, но всё зависит от Алексея, поскольку инструмент всё-таки его (смеётся).

В первых фестивалях принимали участие выдающиеся музыканты: Алексей Любимов, Юрий Мартынов, Борис Березовский, Екатерина Державина. А в последнем «ЭРАР-фест» мы дали дорогу исполнителям, которые никогда ранее не были замечены в страсти к игре на исторических инструментах, и пригласили Илью Папоян и Якова Кацнельсона. Это стало особенностью третьего фестиваля. И мне кажется, что в этом также его функция — привлекать новых блестящих исполнителей к музицированию на исторических инструментах. Всё-таки воссоздать ощущение аутентичности звучания, так, как это слышал сам композитор, — в этом есть очень много смелости, и хочется это услышать. Услышать тот инструмент, для которого писалась эта музыка, потому что все мы понимаем, что она создавалась не для современных Kawai или Steinway.

Мне очень импонирует, что такие блестящие музыканты, как Илья Папоян, Яков Кацнельсон, Валентин Малинин выражают желание, что им интересно играть на этих инструментах. Конечно, нельзя забывать и о признанных мастерах исторического исполнительства, таких как Юрий Мартынов, Екатерина Державина, естественно, Алексей Борисович



Любимов и многих других, которые посвятили этому практически всю свою жизнь.

Пользуясь случаем, анонсирую Четвёртый «ЭРАР-фест». Его особенность в том, что будут исполняться концерты Гайдна, Моцарта, Баха, Бетховена и Шопена на рояле Erard 1837 года в сопровождении барочного ансамбля под управлением Александра Листратова. Солисты: Юрий Мартынов, Екатерина Державина, Пётр Лаул, Илья Папоян и Яков Кацнельсон. Фестиваль пройдёт в апреле 2026 года.

Говоря о старинном исполнительстве, нужно обязательно упомянуть имя пианиста Дмитрия Аблогина¹. Он совершенно потрясающий музыкант, в своё время победил в Польше на конкурсе исторических инструментов имени Шопена. Мы организовали его концерт в Галерее, это было абсолютно блестящее выступление.

— За эти годы прошло много событий, какое из них стало для вас особенным, знаковым? Или каждое было таким?

— На самом деле, да, каждое. В каждый концерт я вкладываю частичку своей жизни, это факт. И если я вижу, что в зале мало публики, я очень расстраиваюсь, как расстраивается рояль, когда на нём плохо играют. Просто очень хочется, чтобы то, что ты делаешь, находило отклик в людях.

Особую гордость вызывает тот факт, что на нашей площадке проходили и концерты-открытия: например, первый сольный концерт Варвары Мягковой, после той фантастической истории, когда видео с записью её исполнения Баха покорило интернет. Все были совершенно потрясены. Дальше начался большой широкий путь Вари. У нас даже снималась передача с её участием, она сейчас есть в сети — «Ещё не познер» Николая Солодовникова.

Также у нас в Галерее прошли первое выступление оркестра «Pelle d'Oca», первый московский сольный концерт Лизы Украинской. Много было таких событий, и я очень рада, что каким-то музыкантам наша площадка помогает сделать старт.

— Как вы находите пианистов, которым доверяете свою площадку для выступления?

— Ну, кого-то я слушаю на концерте, и мне нравится. Чьи-то записи я нахожу в интернете, кто-то ко мне сам обращается. Последних тоже много. Мне приходится отбирать, мне это очень неловко: я считаю себя абсолютно недостойной, чтобы «отбирать» музыканта, потому что все они профессионалы. К сожалению, нет возможности проводить концерты каждый день, я же не филармония. Да и слушатели наши тоже не могут ходить каждый день. Поэтому я стараюсь

проводить меньше концертов, но более востребованных. Приходится делать более тщательный отбор. Но если я вижу, что мне нравится музыкант и хочется поддержать его, — приглашаю. У нас даже есть рубрика «Новые имена», и в рамках этой рубрики каждый год выступает новый артист. В своё время были Станислав Корчагин, Лиза Украинская, Абисал Гергиев.

— А если какой-то пианист сам захочет выступить у вас, что вы ему ответите?

— Я ему скажу: пришлите программу и записи. Дальше начинается моя работа, я слушаю записи, изучаю медиaproстранство. Это не обязательно должен быть «лауреат из лауреатов». Что-то должно зацепить меня в этих записях.

— Каковы вообще ваши музыкальные пристрастия — вы ориентированы на какой-то определённый исторический период или вашему сердцу дороги как произведения, например, барочных времён, так и творения современников?

— Я совершенно открыта всему, я люблю и барочную музыку, и романтизм, и современную музыку, и джаз. Главное, чтобы это было честно и хорошо исполнено. Я всегда исхожу из исполнителей, наверное.

— А как вы относитесь к камерной музыке, ведь Галерея Нико — идеальное пространство для камерного музицирования?

— Я уверена, что эта музыка в 99 процентах случаев создавалась для камерных помещений. Никто и не предполагал, что когда-то будут слушать фортепиано в зале на пять тысяч человек, и очень редко реситаль, который звучит в таких помещениях, на самом деле бывает удачным, даже если играет великий музыкант. Я не имею в виду концерт для фортепиано с оркестром. Но гораздо правильнее слушать такую музыку в камерных залах — она создавалась для музицирования в небольших помещениях, чтобы публика была близко, чтобы дыхание зала смешивалось с дыханием исполнителя. Это ощущение может дать только камерное пространство. Слава богу, что сейчас появляется много камерных площадок. Я считаю, что это невероятная удача, когда ты находишься близко и слушаешь музыканта такого уровня, дыша с ним одним воздухом.

У нас в Галерее я делаю свободную рассадку и не продаю билеты в первом ряду дорожке, чем во втором, потому что есть постоянные слушатели, которые приходят на «свои места», где они любят слушать музыку. И я не хочу им в этом мешать. Если ты хочешь сидеть на своём месте, ты придёшь пораньше и его займёшь. И то, что ты можешь непосредственно контактировать

¹ Интервью с Дмитрием Аблогиним — в PianoФорум № ...



© Ирина Шымчак

Яков Кацнельсон

с пианистом, можешь после концерта к нему подойти и его обнять... Какая площадка это может дать, если не камерная?

— **Не могу не отметить вашу поддержку молодых талантов. У вас часто выступают юные исполнители под эгидой разных благотворительных фондов.**

— Я же понимаю, что молодым сложно пробиться, им предстоит пройти большой путь, прежде чем их пригласят на какую-то серьёзную площадку. А мне с этим гораздо проще. Мой «худсовет» очень быстро принимает решения (*смеётся*).

— **Заметила также, что у вас в Галерее проводится много благотворительных мероприятий.**

— Я стараюсь, но, к сожалению, не могу проводить какое-то безграничное количество таких концертов, потому что площадка требует содержания. Хочешь не хочешь, я должна об этом думать. Коммунальные услуги, настройка инструментов, уборка и много всего самого разного требуется для того, чтобы это пространство жило. Но я стараюсь по мере возможностей проводить какое-то количество благотворительных мероприятий в течение года.

— **Галерея Нико стремительно ворвалась в достаточно узкий круг московских концертных площадок, генерирующих события в сфере академической музыки. Видится ли вам какое-либо развитие этого процесса и что для этого нужно?**

— Наша страна богата талантами. Единственное, чего не хватает, — это внимания публики к этим талантам.

— **Любой организатор мероприятий неизбежно сталкивается с различными проблемами, а в наше время они утраиваются. Случались ли у вас такие трудности?**

— Да каждый день! Я всё время живу в этих трудностях. До ковидных времён, если в зале было 50–60 человек, для меня это означало «мало народу». Я ещё кому-то жаловалось на это (*смеётся*). Мне говорили — и ты считаешь, что это мало? Я говорила: да, мало.

— **Кстати, а какова максимальная вместимость Галереи?**

— 100–120 человек.

— **У вас есть команда, которая вам помогает?**

— Конечно, есть люди, которые мне помогают, каждый в меру своих возможностей. У меня есть помощник, есть администраторы группы «Пианисты XXI века», которая даёт мне информационную поддержку, мне с ними приятно просто пообщаться и что-то обсудить. Они активно приходят на все концерты. Есть мой любимый настройщик Алексей Кравченко. Есть Алексей Ставицкий, с которым мы делаем концерты на старинных роялях. Этих людей — очень много.

— **Но вся хозяйственная деятельность по содержанию этого прекрасного здания — на ваших плечах?**

— Получается, да. Но мне очень помогает моя дочь, она — арт-директор Галереи. Всё, что касается дизайна, начиная от логотипа, заканчивая афишами и программками, делает она, и, конечно, это огромная для

меня поддержка. Если вы обратили внимание, все наши материалы сделаны в едином стиле. Конечно, мне также помогает мой муж. Иногда я говорю, что «пошла на работу», но это не работа для меня, это моё искреннее служение памяти отца, его творчеству и просто служение искусству. Как говорил Дзержинский, «с чистым сердцем, чистыми руками и чистыми помыслами» (*смеётся*). Может быть, если что-то и получается, то исключительно благодаря этому.

— **Хочется, чтобы это место процветало, чтобы как можно больше людей сюда приходило.**

— Да, очень хочется. Есть какие-то мечты, которые осуществляются. Мне кажется, если послать правильный запрос во Вселенную, то это обязательно получится.

в стенах Галереи иммерсивный спектакль, авангардную театральную постановку или светомузыкальное шоу с литературным компонентом?

— Не знаю, стоит ли об этом писать (*улыбается*). Когда площадка — всего 100 мест, а бывает, что приходит в два раза меньше слушателей, а надо ещё отдать гонорар исполнителям... Да, это очень сложно. К тому же я всегда делаю льготные билеты для пенсионеров. Поэтому я не могу делать масштабные проекты. Бывает, что у нас выступает ансамбль или оркестр, но музыканты сами этого хотят, и гонорар их не интересует. А вообще, поскольку у нас нет спонсоров, мы полностью на самооплачиваемости. Это, наверное, самая большая проблема для меня, потому что мне очень хочется собрать больше де-



© Ирина Шымчак

Я действительно часто сталкивалась с тем, что желания, о которых ты очень крепко думаешь, вдруг реализуются неожиданным образом. В данный момент я посылаю активный запрос во Вселенную про второй концертный рояль и всё жду, что он у меня снова появится (*смеётся*). Какое-то время у нас стоял китайский рояль с Конкурса Чайковского, но его забрали. И вот я жду, ибо купить рояль Галерея, к сожалению, не в состоянии.

— **Современное искусство тяготеет к смешиванию жанров. Само пространство Галереи располагает к экспериментам в этом направлении — в нём сливаются изобразительное искусство и музыка. Возникали ли у вас мысли о том, чтобы создать**

нег для музыкантов и поддержать их.

Я очень всего хочу: и белого, и красного, и голубого, только не пошлого! Вчера, например, к нам приходила органистка Екатерина Мельникова, она предложила необычный вариант программы — немое кино под орган, как это было в начале XX века. Посмотрим.

У меня был даже драматический спектакль, антреприза — его показывала Ксения Алфёрова. Есть сложности с акустикой, но в принципе можно всё. Только то, что честно и талантливо.

— **Помню, Александр Кашпурин, который у вас выступал не раз, признался в интервью, что**



Сантоши Такада

мечтает поставить мини-оркестровый спектакль. Он же обожает театр.

— Да, он этим занимается в Питере. Кстати, в Питере, в Армении есть коллективы, которые я бы очень хотела привезти в Москву, но как?

— Расскажите, пожалуйста, о ереванской части своей галерейной истории. В Ереване тоже есть Галерея Нико?

— Да, у нас там есть небольшая галерея, которая принадлежит Фонду Николая Никогосяна. Фонд мы создали ещё при папиной жизни, и он дал ему своё имя. Дело в том, что у нас в Ереване в своё время был дом, и там находилось очень большое количество работ отца. Многие мне удалось перевезти в Москву, но часть работ осталась там, и мы создали этот Фонд.

Площадка там небольшая, около 200 метров, но располагается она в хорошем районе Еревана, на улице Сарьяна. Там концертное пространство на 40 мест, рояль. Даже Алексей Борисович Любимов оказал нам честь сольным концертом. Ну, конечно, там всё проходит очень камерно, тем не менее, постоянно бывают и выставки, и концерты, и папины работы выставляются. Надо

сказать, в Ереване люди тепло относятся ко всем мероприятиям, часто по телевидению рассказывают и о наших выставках, и обо всем, что происходит в ереванском Фонде Никогосяна.

— Мне кажется, что и в Москве та публика, которая постоянно ходит в Галерею, уже давно стала группой единомышленников.

— Да, вокруг Галереи сложился близкий круг людей. Конечно, от концерта к концерту публика разная, но есть такой костяк, который ходит постоянно. Алексей Борисович называет это «ваш музыкальный салон».

— Звучит красиво, конечно, но это место — больше, чем салон, это настоящая Арт-галерея.

— Вы знаете, удивительная вещь произошла. Когда я начинала это всё делать, папе уже исполнилось 98 лет. На первых концертах он даже бывал. Наблюдал за всем процессом со стороны. В какой-то момент он даже мне сказал: «Мне очень нравится то, что ты делаешь», но активно в этом не участвовал.

Уже после его смерти мне прислали запись передачи, которую он делал для армянского телевидения. Там была передача, вроде нашей «Когда все дома», и у него брали интервью. Тогда этот дом уже стоял, но он ещё не был доделан до конца, и папа как бы проводил по нему экскурсию. Он привёл интервьюеров на четвёртый этаж, туда, где мы сейчас находимся, и они его спросили, а что тут будет? Он ответил, что «здесь будет выставочный зал». «Тут будут ваши работы?». «Нет, — сказал папа. — Здесь будут выставляться другие художники». А потом он ведёт их на пятый этаж и говорит: «А тут будут проходить концерты». И вы представляете, когда я всё это услышала, уже после его смерти, через год или два, у меня были просто мурашки по коже. То есть он это знал, но, когда я это делала, ничего мне не говорил вообще. Может быть, он не хотел мне мешать, может быть, он забыл про то интервью, я не знаю.

А я, чтобы сделать этот зал, сломала перегородки, которые там были, всё переставила. Одно скажу — папа был очень дальновидным человеком, он обладал каким-то природным чутьём, интуицией. Когда я всё это увидела уже после его смерти, я была абсолютно потрясена. Но, с другой стороны, я очень рада, что всё получилось именно так, как он хотел.

— У Галереи Нико в этом году — юбилейный сезон. Вы его открыли мощным и запоминающимся концертом Ильи Папомяна, ученика А. М. Сандлера, которому посвятили первый фестиваль этого сезона. Расскажите, почему вы выбрали именно Сандлера?

— У меня часто играли его ученики. Признаюсь, я и не знала, что у него юбилей. Как-то я подумала и предложила Илье Папоюну провести в Нико фестиваль (*улыбается*). А о сольном концерте мы договорились с Ильёй ещё до того, как появилась идея этого фестиваля. То есть она жила параллельно, а я просто хотела сделать его концерт и даже не задумывалась о том, что он ученик Сандлера. К тому же мне хотелось возместить недостаток питерского у нас в Москве. И вот процесс пошёл.

— Что ещё ждёт поклонников Галереи в этом сезоне?

— Мы готовим много сюрпризов, но будем о них рассказывать по мере их осуществления. 24 декабря пройдёт гала-концерт фестиваля «Школа Сандлера»: Елизавета Украинская, Пётр Лаул, Павел Райкерус, Илья Папоян. В день рождения папы (2 декабря) к нам приедет из Петербурга дудук-бэнд Виталия Погосяна. Это джазовый ансамбль, но главный инструмент в нём — дудук, вот что удивительно. Поскольку это любимый армянский инструмент, в папин день рождения я всегда стараюсь сделать программу для него.

Будет вечер, посвящённый 70-летию Леонида Десятникова. Автор программы — блестящий пианист Алексей Горiboldь, в концерте будет участвовать Ксения Кнорре.

Планируем провести сольный концерт Александра Кашпурина. Надеюсь, в этот раз ничего не произойдёт, и он приедет. Новогодний концерт я пока не анонсирую, но надеюсь, что Старый новый год 13 января мы встретим джазовой программой Ильи Папояна, в которой он в сопровождении ансамбля «Pelle d'Oca» исполнит произведения Цфасмана, Капустина, Гершвина, а также сыграет концерт Равеля.

— Есть ли у вас жизненный девиз? Как бы вы могли сформулировать кратко свою личную философию, своё жизненное кредо?

— Кратко не могу (*смеётся*). Одна из главных сентенций для меня — делать, что могу, и будь, что будет. Где-то я читала такую фразу, которая мне очень понравилась: надо веселиться так, как будто это последний твой день, и работать так, как будто тебе жить вечность. Я хочу сказать, что и в радость, и в работу надо выкладываться полностью. Наслаждаться жизнью и наслаждаться тем, что ты делаешь. И нести, конечно, добро, потому что больше ничего не стоит нести людям.

На данный момент я мечтаю создать людям какой-то островок, где они могут наслаждаться красотой, радостью. Это очень важно. Помню, как было ужасно, когда у нас проходил концерт, и Юрий Мартынов вместе с Борисом Березовским играли Девятую симфонию

Бетховена (а «Ода к радости» была любимым папиным произведением). Когда концерт завершился, мы все находились в эйфории, и тут я беру телефон в руки и узнаю новости о том, что происходит в это время в «Крокусе»... Это было так ужасно, что в тот момент, когда мы все наслаждались музыкой, такое произошло. И исполнение было потрясающее, и музыка. Помню, я посмотрела вверх (сквозь стеклянную крышу галереи) и увидела луну (а её там видно очень редко), она смотрела прямо в зал. Такой трагичный диссонанс между тем, каким может быть мир, и тем, что происходит на самом деле...

— Кстати, насчёт луны. Когда Яков Кацнельсон играл у вас Хиндемита, луна тоже заглядывала в зал через этот стеклянный потолок. Мне даже казалось, что она откликается звукам, будто аккомпанирует своим сиянием Яшиной игре. Музыка сливалась с лунной игрой.

— Да, я тоже люблю смотреть во время концерта в небо. Ещё совершенно незабываемо, я помню, было, когда после ковида в июле 2020 года разрешили проводить концерты, но «без определённых мест». Мы с Еленой Харакидзян, создательницей агентства Apriori Arts, делали концерт и поставили штабели стульев. И вот открывается дверь, входят люди, такие несчастные, просят входить в зал тихонько, как мышки, и спрашивают боязливо: «А что, можно?». А когда они уходили с концерта, надо было видеть их счастливые лица. Играли тогда Максим Емельянычев с Юлией Игониной. Да, столько всего было за эти десять лет! Поэтому мы будем делать добро, насколько это возможно.

— Вы оптимист, пессимист или реалист?

— Может быть, реалист, стремящийся видеть хорошее. Но папа считал, что я — оптимист. Значит, оптимист (*смеётся*). ■



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

КТО МОЖЕТ СТАТЬ ФОРТЕПИАННЫМ МАСТЕРОМ?

Нередко приходится слышать, что для настройщика-профессионала необходимы абсолютный слух, специальное музыкальное образование и ещё целый ряд особых способностей, без которых овладеть этой профессией якобы невозможно. С другой стороны, есть люди, которые берутся настраивать свой, а то и чужой инструмент, имея при этом самые смутные представления о процессе. Попробуем внести ясность в этот вопрос для того, чтобы молодому человеку, действительно способному стать фортепианным мастером, придать уверенности, а кого-то, может быть, уберечь от напрасной траты времени и сил.

Первая и, пожалуй, главная способность будущего мастера — это **интерес к данному делу и любовь к фортепиано**. Без этого приниматься за освоение профессии нет никакого смысла. Надо сказать, что фортепиано достойно любви: это инструмент благородный и совершенный, отзывчивый и надёжный. Любите фортепиано, и оно обязательно ответит вам взаимностью.

Вторая, также очень важная способность — **наличие музыкального слуха**. Не так называемого абсолютного (нечасто встречающееся умение определять высоту звука без предварительного звуковысотного ориентира), а самого обычного музыкального слуха, который позволяет человеку запоминать мелодии, узнавать их и при случае спеть. Такого рода слухом обладает 99,9% населения Земли. Отсутствие музыкального слуха — явление крайне редкое, но, если вам не повезло, и вы страдаете такой патологией, выберите другую профессию.

Третье условие профессиональной пригодности настройщика — **наличие хотя бы самого начального музыкального образования**. Надо знать нотную грамоту, свободно ориентироваться в клавиатуре фортепиано, узнавать на слух музыкальные интервалы от унисона до октавы (лучше — до квинтдецимы, то есть двойной октавы), уметь их взять на клавиатуре от любой клавиши вверх и вниз, наконец, уметь их настроить или, по крайней мере для начала, правильно спеть. Отсутствие таких

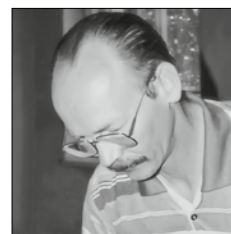
умений — не катастрофа, но овладеть этим необходимо как можно скорее. Очень кстати будут и навыки, пусть самые начальные, игры на фортепиано. Если же у вас за плечами музыкальная школа (ещё лучше — музыкальное училище или колледж), то вам не о чём беспокоиться.

Четвёртое условие — то, что несколько грубовато называется «руки откуда надо растут»: **умение мастерить, держать в руках разнообразный слесарный и столярный инструмент, любовь и интерес к такого рода деятельности**. Большая часть работы фортепианного мастера представляет собой, в сущности, слесарные, столярные и близкие к ним операции, специфичны здесь лишь сам объект и некоторые особенности этих операций.

Пятое — **наличие хотя бы начальных сведений из области музыкальной акустики**: представление о природе музыкального звука, его спектральном составе, акустических свойствах интервалов, о сущности равномерно-темперированного строя, о характере звукообразования в фортепиано, об особенностях колебаний фортепианных струн и многое другое. Не все эти знания в равной мере нужны с самого начала овладения профессией, но есть вещи, без понимания которых невозможно даже само это начало. Многое (хотя и далеко не всё) из перечисленного вы найдёте в соответствующих главах этой книги.

Шестое условие, тесно связанное с большинством предыдущих, — **умение учиться**. Это стремление

к овладению знаниями и навыками, это желание не выпускать из рук книгу по своей или даже смежной специальности, не прочитав её до конца, не усвоив и не опробовав на практике её содержание, желание не бросать начатую работу, не завершив её наилучшим возможным образом, и при этом чувствовать с удовлетворением, что сегодня ты знаешь и умеешь больше, чем вчера. Это жажда «извлечь» при каждом удобном случае из более опытного коллеги крупицы его опыта, желание и умение размышлять над каждой профессиональной проблемой и искать пути её наилучшего решения. Это стремление экспериментировать, изобретать, не успокаиваться на достигнутом уровне, но всегда совершенствовать, шлифовать и оттачивать своё мастерство. Без этого мастер никогда не станет Мастером: в лучшем случае он останется ремесленником. ■



Владимир КЛОПОВ
Выпускник Московской консерватории (теория музыки), автор кандидатской диссертации «Акустические основы классической оркестровки» (1988). Фортепианный мастер Казахской государственной филармонии, член Президиума АФМ.

A portrait of Miguel Ángel Sebba, an elderly man with grey hair and a serious expression, looking directly at the camera. He is wearing a dark turtleneck and a grey textured blazer. The background is a blurred image of a grand piano with its lid open, showing the strings and hammers. The lighting is dramatic, with warm highlights on the piano's interior and cooler tones on the man's face and clothing.

**Мигель Анхель ШЕББА:
«Звуки сами по себе ничего
не значат. Музыка — это искусство
их сочетания»**

Особенный гость «Piano Форум» — пианист и педагог Мигель Шебба, музыкант с уникальной судьбой, объединивший в географии своего творчества три континента. Уроженец Аргентины, выпускник Высшей национальной консерватории Буэнос-Айреса, он стажировался в трёх советских консерваториях (в Киеве, Ленинграде и Москве), где его наставниками были Валерий Сагайдачный, Владимир Нильсен и Владимир Натансон. «Музыкального внука» Анны Есиповой, страстного педагога, композитора и переводчика литературного наследия Фейнберга — Мигеля Шеббу в музыкальных кругах России и Восточной Европы воспринимают как представителя старой русской фортепианной школы. Альфредо Скиум, обучавший пианиста композиции и контрапункту, сказал: «Шебба — один из тысячи», а газета La Nacion (Буэнос-Айрес) назвала музыканта «одним из важнейших аргентинских пианистов».

Мы познакомились с Мигелем Шеббой на Большом летнем музыкальном фестивале в Сириусе, куда он прилетел по личному приглашению Ханса-Йоахима Фрая. В нашей беседе мы проследили становление аргентинской академической сцены — от оперных театров Амазонии до легендарного Театра Колон, обсудили тонкости советской фортепианной педагогики и годы его учёбы в СССР; поговорили о главных уроках его легендарных учителей, о его связи с русской культурой и о современном музыкальном образовании в странах Латинской Америки, а также о мысленной игре и краеугольном камне фортепианного искусства — работе над звуком.

— Для мира академической музыки страны Латинской Америки — отчасти экзотика. Расскажите о Вашей родине и о том, в каких странах Вам довелось жить и работать.

— Я родился в Аргентине. Аргентина, как и Уругвай, отличается от других стран Латинской Америки: основное население сегодня там — европейцы, а также немного индейцев, иммигрировавших из Парагвая, Боливии, Перу. Раньше Аргентина была очень «белой» страной. В результате жёсткой националистической политики конца XIX века практически всё население индейцев было уничтожено, почти как в США. Сегодня в Аргентине все фамилии в основном испанские и итальянские.

В конце XIX века население Аргентины составляло около 700.000 человек, но потом внезапно приехало около трёх миллионов иммигрантов — в основном итальянцев, немного немцев, русских евреев и чуть-чуть арабов с турецкими паспортами. Мои родители — итальянцы, поэтому я считаю себя наполовину итальянцем, хотя родился и прожил всё своё детство в Аргентине.

Потом я уехал учиться в Советский Союз. И когда вернулся (а это было время военной диктатуры в Аргентине, период с 1977 по 1983 год), на меня смотрели косо. Оставаться в то время в Аргентине для меня было даже опасно. В те годы страну покинули около 30.000 человек. Меня предупредили: если можешь — уезжай. После этого я поехал в Бразилию, а потом жил в Германии. 10 лет я провёл за границей, а в 1990-е

годы вернулся в Аргентину: мне предложили преподавать в Национальном университете Сан-Хуана, и я согласился. В Сан-Хуане очень хорошая консерватория, с развитой инфраструктурой, хорошими инструментами, своим симфоническим оркестром. Так играют много камерной музыки. Я прожил в Аргентине 27 лет, после чего вышел на пенсию, в возрасте 65 лет.

В 2010 году я снова женился. Моя жена — бразильянка. Вначале мы жили в Аргентине, а потом она получила приглашение на должность в университете в Бразилии. Я ушёл на пенсию, и мы вместе переехали в Бразилию. Сейчас у меня там несколько учеников. И я продолжаю получать пенсию из Аргентины.

— Насколько популярно академическое фортепианное искусство сегодня в Аргентине — стране, известной скорее своими фольклорными и танцевальными традициями?

— В Латинской Америке всегда были элитные общества, которые очень увлекались классической музыкой. Может, это даже покажется странным, но это было очень распространено внутри Амазонии: там есть оперный театр, который был построен состоятельными людьми в конце XIX века. Потом театр был заброшен в течение 50 лет, но после был отреставрирован, и сегодня там ставятся оперные спектакли. В Рио-де-Жанейро тоже есть оперный театр, в Сан-Паулу, в Баии. Но, конечно, Вы правы, традиции классической музыки там не так сильны, как, например, в Европе.

В Буэнос-Айресе широко представлена оперная традиция. Первый оперный театр появился там в 1850 году: Театр Колон — сегодня один из самых знаменитых театров мира. В начале XX века там работал Тосканини, несколько лет он переезжал из Милана в Буэнос-Айрес. Кстати, с тем временем связано много коварных историй с его женой, детьми, любовницами — Тосканини был известен такими историями (*смеётся*). Потом директором театра стал Эрих Клайбер — он уехал из Германии после прихода к власти нацистов и в течение 20 лет жил в Аргентине, где потом вырос и обучался дирижированию его сын Карлос Клайбер, впоследствии ставший одним из самых известных дирижёров. Свою карьеру он начал именно там.

Помимо оперы, в Аргентине сильная балетная традиция. В начале XX века существовали две главные труппы, но своим стремительным развитием балетное искусство обязано Дягилеву. После завершения «Русских сезонов» танцоры его труппы разъехались по разным странам — в том числе в Аргентину, фактически создав новый балет в стране. Моя мама была ученицей Екатерины Галанта. Из школы, основанной танцорами из дягилевской труппы, впоследствии вышло много звёзд балета. Например, современная танцовщица Марианела Нуньес — первая солистка Королевского балета в Лондоне — родом из Буэнос-Айреса и училась в Театре Колон.

Также в Аргентине сильная скрипичная школа, у неё большая история; самая слабая, пожалуй, — именно фортепианная школа. Однако там были блестящие педагоги — например, Ежи Лалевич, ученик Анны Есиповой. Он преподавал несколько лет в Вене и в 1921 году уехал в Аргентину, работал в Национальной консерватории Буэнос-Айреса в течение 30 лет, вплоть до самой смерти. Это был учитель моего учителя в Аргентине — Антона Солера Бильенского. Это был очень хороший педагог, именно он и предопределил мой выбор инструмента в будущем. Ведь изначально (почти до 14 лет) я играл ещё и на скрипке.

— Можно сказать, вы «музыкальный внук» Анны Есиповой.

— Да! Однажды Элисо Вирсаладзе назвала меня своим «музыкальным племянником», потому что её бабушка, Анастасия Давыдовна Вирсаладзе, была ученицей Анны Есиповой, как и Ежи Лалевич.

— Почему Вы решили поехать учиться в СССР?

— Я всегда был в контакте с русской культурой — через Антона Солера, через мою маму, у которой тоже были русские учителя. Но была ещё одна причина: обучение в СССР было бесплатным (*смеётся*)! Для этого нужно было пройти прослушивание и оформить документы в посольстве. Всё определил случай — моё прослушивание, которое случайно произошло в консерватории Буэнос-Айреса. Преподавательницей одной из консерваторских дисциплин была Алисия Терсиан — аргентинский композитор и музыковед армянского происхождения. В год, когда я хотел поехать учиться в Россию (тогда — СССР), к нам приезжала музыкальная делегация из Армении (певцы, пианисты, скрипачи, танцовщики). И моя преподавательница сказала, что вместе с артистами приехал ректор Ереванской консерватории, и договорилась о моём прослушивании. Пианист, выпускник Московской консерватории, он послушал меня и написал рекомендацию в посольство. Так я получил стипендию.

— Вы учились в трёх советских консерваториях — в Киеве, Ленинграде и Москве. Расскажите об этом опыте, всё-таки это разные подходы...

— Когда я поехал в СССР, у меня уже был диплом Национальной консерватории Буэнос-Айреса. Он был не так весом, конечно, но я не хотел проходить все предметы заново, поэтому я поехал на стажировку. Первый год я учился в Киеве у Валерия Сагайдачного. Однажды туда из Санкт-Петербурга приехал с концертом Владимир Нильсен. Он исполнял «Картинки с выставки» Мусоргского, которые как раз играл и я. И мой педагог рассказал Нильсену о своём ученике-иностранце, который играет Мусоргского, и попросил его меня послушать. Моя игра Нильсену понравилась, и он предложил мне поехать учиться к нему в Санкт-Петербург. Он ведь был очень особенный человек — свободный, ярко





С Антоном Солером

мыслящий, бюрократические вопросы его не интересовали вообще: он считал, что у музыкантов должна быть свобода учиться там, где они захотят. Все обожали Нильсена, и мой педагог — совершенно лишённый педагогической ревности — согласился отправить меня в Санкт-Петербург на год и договорился обо всём с ректором Киевской консерватории, который, к слову, не хотел меня туда пускать (об этом я узнал много позже, так как консерватория получала денежные дотации за студентов-иностранцев). Словом, я стал ездить в Санкт-Петербург в «командировки», оставаясь стажёром Киевской консерватории, но каждые два месяца на две недели ездил на поезде в Санкт-Петербург, тысячи километров! Однажды, помню, провёл в Петербурге три месяца подряд. Через два года я вернулся в Киев и сдал экзамены.

Потом ещё один педагог в Киеве снова помог мне найти возможность стажироваться в Москве через посольство Аргентины — это был Александр Александрович Александров. И таким образом я провёл ещё год в Москве (в общем сложности — 5 лет в СССР): наконец, я надолго, без переездов остался в Москве, в классе Владимира Александровича Натансона.

— Какой самый важный музыкантский урок Вы вынесли в классе Натансона? Что Вам особенно запомнилось?

— Знаете, у меня в обучении было три очень важных периода. Когда я учился в Аргентине у Антона

[Солера Бильенского — прим. автора], мне всё было ясно. Он очень понятно объяснял и показывал: как решить любую техническую проблему, какой нужен приём — всё показывал руками. В Киеве и Петербурге, когда я попал под влияние Нильсена и Сагайдачного, я немного потерял направление... Нильсен был великолепный музыкант — артистизм, искусство! С ним мы учили много музыки, и мне открывались фантастические музыкальные горизонты. Но мои руки почему-то перестали играть — я потерял уверенность. Появилось много сомнений (пальцы, локоть). Я потерял ориентацию. В Москве же Натансон сразу это уловил и сказал: «Много думаете, на рояле нужно играть так [*показывает характерное движение пальцами* — прим. автора]». Он часто говорил: «Нужно думать о музыке и играть пальцами». Просто! Я думал, что мне нужно всё время работать над техникой. Со мной учился парень-итальянец, Карло. Ему Натансон давал много упражнений, а мне говорил: «Вы — не Карло, ему нужно играть упражнения, у него техника плохая, а у тебя хорошая».

Влияние Натансона на моё профессиональное становление очень велико. Суть, идея, изменившая мою судьбу как пианиста, заключается во всём том, чему меня научил Натансон относительно звука. Попробую резюмировать. Сам по себе звук ничего не значит: пианист может иметь лучшее в мире туше, самые мягкие руки, самые нежные подушечки пальцев, и при этом его игра будет производить на публику грубое, жёсткое впечатление. Важно следующее. Музыка — это искусство сочетания звуков. По вертикали необходимо выстроить аккорд, от баса до сопрано. Также аккорд будет звучать иначе, если мы выделяем кварты и квинты, а не терции и сексты. Или — как Фейнберг противопоставлял компактному хоровому звучанию яркий или солирующий голос, так и в аккорде можно либо играть все голоса на одном уровне, либо выделяя верхний голос. Такая работа превращает нас, пианистов, в иллюзионистов. С помощью одного-единственного инструмента мы заставляем слушателей поверить, что они слышат валторны, или хор, или соло гобоя на фоне струнного оркестра.

Всё это более или менее легко понять — все мы об этом немного знаем. Однако мы иногда не подозреваем, что звуковые комбинации не имеют пределов. Ещё, когда дело доходит до горизонтали, мы вступаем на загадочную территорию. Когда мы видим, что ритм и фразировка имеют фундаментальное значение для восприятия аудиторией качества звука, мы спрашиваем себя: почему? Какое отношение одно имеет к другому? И всё же, да, это во многом связано. Отсутствие пластичной фразировки вызывает у слушателя ощущение резкости звука. Когда мелодия пианиста не дышит

плавно, публика реагирует, говоря, что у пианиста некрасивый, «жёсткий» звук. Сказать, конечно, легче, чем делать. А как показывал Натансон!

Конечно, звук — это не всё в фортепианной игре: творческая работа пианиста огромна, очень сложна и многогранна. Однако работа над звуком — как умели работать такие старые мастера — представляет собой 80% нашей задачи.

— **Какой репертуар Вы прошли с Натансоном?**

— Много музыки. Фа-минорную фантазию Шопена, его баллады и несколько этюдов, си-минорную сонату Листа. У него была идея, что я должен играть Первую сонату Рахманинова, потом Вторую, и почти год я занимался только Рахманиновым. Для меня это было открытием русской музыки: тогда я стал по-настоящему понимать Рахманинова.

— **Перейдём к Вашему педагогическому опыту. Вы сами преподавали 28 лет. Отличается ли подход к преподаванию музыкального искусства в России и Аргентине?**

— Конечно. Вообще, русскую школу нельзя сравнить ни с чем в мире! В Европе сейчас большой декаданс. Иногда ученики моих друзей говорят, что хотят учиться в Европе — в Женеве, Лондоне. Но важно то, у кого ты будешь учиться, а не где. В Европе сейчас мало хороших пианистов. Все хотят только играть, но не преподавать. Есть очень хорошие русские педагоги, но у них полно учеников, потому что все хотят у них учиться. Словом, очень мало хороших педагогов. Даже в Джуллиардской школе сегодня осталось два-три фигуры. В Нью-Йорке это Соломон Миковски, Саша Городницкий, который был учеником Йозефа Левина. Что касается Джуллиарда, я был там на нескольких мастер-классах [разводит руками — прим. автора], — ничего хорошего. При этом нужно платить 50 тысяч долларов, чтобы получить несколько таких уроков... Я сам могу преподавать лучше.

В Латинской Америке есть несколько хороших педагогов, которые, как и я, учились в России. Был Лалевич, есть и его наследие.

— **И всё же, правильно ли я понимаю, что говорить сегодня об аргентинской фортепианной школе (несмотря на знаменитую Марту Аргерих) не приходится?**

— Пожалуй. Блестящих аргентинских скрипачей, например, в мире намного больше, чем пианистов. Аргерих — талант от природы. К слову, в детстве я недолго учился у её аргентинского педагога. Это был итальянец Винченцо Скарамуцца — технарь, который



мало знал о музыке, и все его ученики играли ровно и громко.

— **К слову, о педагогах. После Вашего концерта в «Сириусе» мы с Вами вспомнили Самуила Фейнберга, учеником которого был Натансон (наверняка, он говорил Вам о нём, раз Вы его упомянули)...**

— Да, конечно, говорил.

— **Тогда, вероятно, Вы хорошо знаете его книгу «Пианизм как искусство»?**

— Да, я её даже перевёл на испанский язык и сейчас ищу возможность опубликовать. Но это трудно — в мире мало людей, которые захотят её приобрести.

— **Конечно, эта книга не для массового читателя, но для музыкантов-профессионалов и ценителей фортепианного искусства она — бриллиант.**

— Согласен. Кстати, мне её подарил именно Натансон — отдал свой экземпляр с пометками карандашом, сказав, что она может пригодиться мне в преподавании. Сначала я читал для себя, но спустя годы понял,

что это фантастическая книга. Никто не писал таких книг! Удивительно, что никто и не переводил — я не мог найти её ни на немецком, ни на французском, ни на английском. Возможно, она только для русских? (*Смеётся*).

— **Кажется, мы раскрыли секрет успеха русской фортепианной школы!**

— О, да! Никто так не играет на рояле, как русские пианисты, которые читали Фейнберга!

— **А музыку Фейнберга Вы играли?**

— К сожалению, нет.

— **Как относитесь к рутине, в виде, например, гамм и арпеджио?**

— Постоянно их играю. И все мои ученики тоже. Гаммы, арпеджио, последовательность из восемнадцати видов арпеджио...

— **Не одиннадцать?**

— Да, одиннадцать это классика. Есть одна очень старая система Лешетицкого, по которой играли восемнадцать.

— **Занимаетесь ли вы мысленно, без инструмента?**

— Да, очень много. И с учениками тоже. Одна моя ученица выучила без инструмента четыре инвенции Баха на крышке стола — до-мажорную, ре-минорную, фа-мажорную, ля-минорную. Учила по два такта, сначала правую руку, затем левую, затем обе. Но потом сказала: «Хватит!» (*смеётся*). Но сам я много так работаю.

Натансон придавал большое значение мысленной игре, причём не только в механических моментах. Он говорил: когда учишь наизусть, учи с содержанием, с мыслью — как это должно звучать, чтобы передать состояние. Состояние было первично, и только потом — игра. Это Натансон взял от Фейнберга. Натансон всегда говорил (это была его типичная фраза): «Каждая новая музыкальная тема в произведении означает появление новой идеи; это новое состояние, новое чувство. И когда ученик понимает это, педагог может быть доволен».

— **Вернёмся к Аргентине. Насколько сегодня популярна русская классическая музыка в Аргентине?**

— В Аргентине русская музыка всегда была популярна, и до сих пор больше всего исполняют Чайковского и Рахманинова; «Картинки с выставки» Мусоргского звучат каждый сезон, но часто, к сожалению, в оркестровке Равеля. Эта оркестровка очень популярна, но мне она не нравится, потому что это уже не русская музыка — в ней французский колорит. Очень красиво



© Медиацентр «Сириус», Варвара Слива

С маэстро Александром Сладковским

звучит, но не в стиле, другой дух. Я считаю, в идеале нужна авторская оркестровка.

— **Расскажите о современном музыкальном образовании в Аргентине и Бразилии.**

— В Аргентине существует система государственного музыкального образования. Дети начинают занятия с 7 лет и учатся вплоть до университета. В Бразилии такой системы нет (только в Сан-Паулу). Там в университете студенты поступают в возрасте 17 лет, и если раньше от поступающих требовали исполнить, например, баллады Шопена, то сейчас никто не играет такой репертуар, педагоги упрощают требования до сонат Моцарта или Гайдна, или инвенций Баха. Поскольку государственных бесплатных школ для детей нет, можно брать только частные уроки. В Бразилии, конечно, есть хорошие пианисты, но все они из состоятельных семей, которые могут позволить себе оплачивать уроки хорошего педагога. В возрасте 18 лет можно поступить в университет или уехать учиться в Европу.

В Аргентине же наоборот: музыкальные школы для детей очень хорошие, а вот высшее музыкальное образование (фортепианное, в частности) значительно хуже. Лучше учат оркестровым инструментам, поэтому



там много хороших оркестров: в Буэнос-Айресе 5–6 профессиональных оркестров.

— На протяжении всего нашего разговора, я ощущаю, что связь с Россией для Вас важна. Что для Вас русская культура?

— Россия всегда для меня была очень близка. Я хорошо знаю русскую литературу, любовь к которой я унаследовал от моей мамы: она была профессором литературы и обожала русскую литературу, хотя и не владела русским языком, чтобы прочесть её в оригинале. Я сейчас читаю на русском. И поэтому, когда я приезжаю в Россию, я чувствую себя как дома.

— Для наших читателей отмечу в скобках, что беседуем мы с Вами сегодня также на русском языке, и вы прекрасно говорите по-русски. Я обратила внимание, ещё на концерте, у Вас на пальце кольцо с русской молитвой.

— Да, это молитва «Спаси и сохрани», я надеваю это кольцо на концерты. Его мне подарили. Христианская религия мне очень близка. При этом, если взять все христианские направления, мне кажется, именно русские православные — единственные, кто действительно верят в Бога.

P. S. Мигель Шебба — о гастролях в СССР

К сожалению, я потерял все фотографии советского времени — они сгорели в пожаре в доме моей матери много лет назад. У меня осталась лишь одна фотография того времени, плохого качества, но которую я очень люблю. На ней я запечатлён в 1981 году в берёзовой роще во время гастролей с Госконцертом. Это было через два года после окончания учёбы в Московской консерватории. Любопытно, что фотографию сделала Лиза Спивакова (сестра скрипача), которая сопровождала меня тогда на протяжении всех гастролей. Помню, когда я сказал, что мне не нужен переводчик, мне ответили, что я всё равно пойду с «сопровождающим лицом», ведь тогда иностранцы считались опасными людьми. В то время было много смешных моментов (и не очень). Помню, однажды Рихтеру, который не очень хотел ехать выступать на Камчатку, сказали: «Товарищ Рихтер, берите свою скрипку и поезжайте играть туда, куда вам указали». Вы моложе, конечно, и не застали это время.

У меня сохранились европейские газеты того времени с рецензиями на мои концерты. Среди них — очень хорошая рецензия в «Белгородской правде» от 1981 года. В мои первые гастроли в Советском Союзе мне давали концерты всегда на юге от Москвы: Смоленск, Калуга, Тула, Белгород, Харьков, Ростов-на-Дону, Краснодар, Одесса, Киев... И многие тогда думали, что я еврей, с этой непонятной фамилией (не верили, что она итальянская)! Это было забавно. ■



Светлана МЕЛЕНТЬЕВА

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

ЗАВЕРШИЛСЯ XXII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЦМШ «ПОСВЯЩЕНИЕ А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРУ»

Выступления участников оценивали ректор ЦМШ-Академии исполнительского искусства, профессор **Валерий Пясецкий**, профессор Санкт-Петербургской консерватории **Татьяна Загоровская**, солист Московской филармонии **Филипп Копачевский**, профессор Брукнер-университета в Линце **Олег Маршев**, профессор Московской консерватории и РАМ имени Гнесиных **Владимир Овчинников**. В первом туре звучали сольные программы, во втором юные пианисты выступали в сопровождении Симфонического оркестра ЦМШ-АИИ.



ЛАУРЕАТЫ

Младшая группа

I премия — Александр БИТТЕР (ЦМШ-АИИ, класс Д. Рябовой)

II премия — Эмир ЗАКАРИА (ДМШ МГКМИ имени Ф. Шопена, класс А. Холодова),
ЧЖАН Муци (Средняя школа при Шанхайской консерватории музыки, класс проф. Тан Чжэ)

III премия — ХУ Юйшэнь (Средняя школы в Чаояне, класс Сун Цзе)

Диплом — Владимир КАРЯКИН (ЦМШ-АИИ, класс Н. Богдановой)

Старшая группа

I премия не присуждена

II премия — Захар ВНУТСКИХ (ЦМШ-АИИ, класс Д. Рябовой),
Дени КОХАНОВСКИЙ (МССМШ-колледж имени Гнесиных, класс А. Арзамановой),
Дмитрий ФЕДЕНКО (ССМШ Санкт-Петербургской консерватории, класс проф. А. Сандлера)
Диплом — Софья ТОЛСТОВА (ЦМШ-АИИ, класс Н. Богдановой)



АЛИНА ШМАКОВА — ЛАУРЕАТ ВТОРОЙ ПРЕМИИ НА МЕЖДУНАРОДНОМ КОНКУРСЕ ПИАНИСТОВ В РИМЕ

Конкурс с 1989 года проводит Культурная ассоциация «Фредерик Шопен», возглавляемая знаменитой итальянской пианисткой Марчеллой Крудели. Она же является бессменным председателем жюри.

Алина Шмакова (род. 2001) — выпускница Московской консерватории (класс доц. С. Кудрякова), лауреат международных конкурсов во Франции, Чехии, Великобритании, на Кипре.



Многополярность русской и европейской музыки начала XX века: композиторское творчество, интерпретация

Сборник статей. Ред.-сост. В. С. Портной, А. А. Утробин, Д. Е. Ершов. Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2024. — 278 с., ил., нот. Тираж 100 экз.

Сборник возник по итогам Международной научно-практической конференции, прошедшей по инициативе кафедры специального фортепиано Петрозаводской консерватории в марте 2022 года. **Двойное посвящение конференции — 160-летию и 150-летию со дня рождения, соответственно, К. Дебюсси и А. Н. Скрябина — определило структуру сборника:** русскому гению посвящён целый раздел, французскому — почти весь (три из четырёх статей). Остальные разделы носят следующие названия: «Многополярность фортепианной музыки начала XX века: взгляд через столетие», «Фортепианное творчество: неизвестное об известном», «Жанровая многополярность музыки для фортепиано».

Петрозаводский сборник весьма интересен с точки зрения поиска фундаментальной наукой своего места и в системе музыкального образования, и в связи

с проблемой практической востребованности музыковедческих штудий. Большинство авторов — из Петрозаводской консерватории, однако представлены и другие города, страны, учебные заведения (не только вузы): Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова и Институт музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена (также из города на Неве), Мемориальный музей А. Н. Скрябина и ДШИ «Родник» (Москва), Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Белорусский национальный технический университет.

Планку сборника задают статьи мэтров — профессоров **Владимира Гуревича** и **Александра Демченко**. Блестящий материал В. А. Гуревича о Первой фортепианной сонате Дмитрия Шостаковича, ор. 12 — образец краткого и при этом удивительно глубокого и объёмного

исследования ясной практической направленности. В идеале, эту статью должны бы прочитать, как минимум, все ведущие пианисты России; может быть, тогда удастся переломить ситуацию, при которой этот шедевр почти не звучит на концертной эстраде и не записывается. Статья А. И. Демченко об эволюции Александра Скрябина — своеобразный камертон соответствующего раздела.

Многие статьи сборника акцентируют или неизвестные композиторские имена (часто герои материалов известны в других ипостасях), или неизвестные периоды творчества вполне известных авторов. Таковы, например, статьи **Виктора Портного** (зав. кафедрой специального фортепиано Петрозаводской консерватории) о творчестве финских композиторов начала XX века; исследование **Дмитрия Ершова** о фортепианных сочинениях великого пианиста и педагога Феликса Блуменфельда; статья **Марины Смирновой** и **Гэ Чана** о фортепианных сонатах и сонатинах Дмитрия Кабалевского раннего периода творчества (1920-е годы); статья **Петра Богомолова** о камерных сочинениях полузабытого композитора Серебряного века Александра Винклера (1865–1935). Самый масштабный материал сборника посвящён Клоду Дебюсси: это интереснейшая статья **Александра В. Соловьёва** (доцент кафедры специального фортепиано Петрозаводской консерватории) о параллелях и пересечениях в музыке гения импрессионизма и китайских авторов (естественно, акцент делается на том, что именно Дебюсси на рубеже XIX–XX столетий первым по-настоящему заинтересовался китайской культурой. Наконец, не обошлось и без пары «Рахманинов — Метнер»: старшему другу посвящена статья **Александра Утробина** о внемузыкальных источниках этюдовой картина; младшему — материал

Кирилла Булгакова о Втором фортепианном концерте.

Особняком в сборнике стоит статья старшего преподавателя кафедры специального фортепиано Петрозаводской консерватории, кумира части московской интеллигенции начала 2010-х, пианиста **Александра Лубянцева** «Огонь и вода: к проблеме внемузыкальных аллюзий: исполнительский комментарий к программе избранных сочинений Равеля и Скрябина». К сожалению, на месте составителей ваш рецензент сделал бы всё возможное, чтобы статьи в сборнике не было. Исполнительский комментарий — очень востребованный вид научной статьи. Прекрасных материалов подобного плана в советской, да и постсоветской музыкальной науке — множество. Статьи больших концертирующих артистов, обращающих внимание на особенности интерпретации, возникающие при этом

сложности (от чисто технических — аппликатура, агогика, — до художественных, эстетических), — необходимы, как воздух. Во многом по этой причине журнал «PianoФорум» ввёл рубрику «Слово интерпретатора». Но в данном случае под видом исполнительской интерпретации мы имеем весьма неуклюжий пересказ технических особенностей и элементов образного содержания музыки указанных авторов. «Затем голоса „главной“ партии меняются местами, и нижний голос оказывается наверху, расширяется диапазон», — пишет А. М. Лубянец о Поэме, ор. 32 № 1 Скрябина. У этого феномена есть простое определение: вертикальная перестановка голосов в двойном контрапункте октавы. «Вторая часть [Сонаты-фантазии № 2, ор. 19 Скрябина] насквозь пронизана быстрыми триолями из восьмых, которые расположены достаточно широко по звуковысотности,

и некими рывками то поднимаются, то опускаются, словно пламя, то разгораясь, то затихая». И, наконец, о «Скарбо» Равеля: «После заключительной, сильнейшей волны происходит нечто вроде помутнения и усталости, мотивы, как это бывает у Равеля, не заканчиваются, а в данном месте и совсем — забрасываются... Затем наступает утро, всё проясняется. И кто-то пискнул, прыгнул и убежал». Не берусь угадать, кто это был, — но ваш рецензент остался, чтобы описать эти чудеса. Трудно сказать, что имел в виду А. М. Лубянец, — но уж точно не мотив заброшенности в философии М. Хайдеггера или забрасывание шайбы в хоккейные ворота.

За вычетом описанного материала, петрозаводский сборник вполне удался, — но, как всегда, жалеешь о мизерном тираже и надеешься на возможную допечатку. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Теодор Гутман. Музыкант и Учитель

Редакторы-составители Т. А. Зеликман, В. М. Тропп.

Челябинск, Авто Граф, 2025. — 424 с., ил., нот. Тираж 500 экз.

В «PianoФорум» № 2 (58), 2024 мы анонсировали выход уникальной книги, посвящённой одному из самых ярких учеников Г. Г. Нейгауза — выдающемуся пианисту и педагогу Теодору Давидовичу Гутману (1903–1995). Инициаторами и редакторами-составителями выступили замечательные пианисты, ярчайшие продолжатели традиций своего Учителя — профессора Татьяна Зеликман и Владимир Тропп. Они проделали титанический труд,

итогом которого стало издание, воссоздающее облик музыканта, волею судеб оказавшегося «в тени». Непревзойдённый артист, Гутман посвятил большую часть жизни педагогике. Она явилась для него продолжением исполнительской деятельности: его уроки превращались в подлинные сценические выступления.

Книга вышла к юбилейной дате: 11 ноября 2025 исполнилось 120 лет со дня рождения Мастера. ■



Элси ВАРАНДО: «Я люблю играть в темноте»

Один из самых ярких, неординарных пианистов молодого поколения, выпускник Московской консерватории, талантливый фотограф и художник рассказал о своём стремлении заниматься музыкой с детства, любви к звукозаписи и визуальному искусству.

— **Элси Варандо — это сценический псевдоним?**

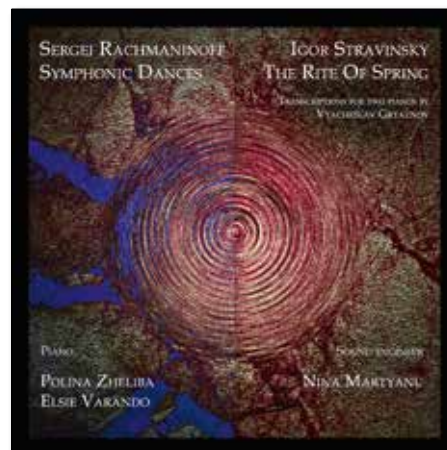
— Нет, это моё полное имя. Если я сейчас покажу паспорт, вы в этом убедитесь. Но первые 20 лет жизни меня звали Шамилем Закаевым. Поменять имя я решил по нескольким причинам. Во-первых, очень устал от постоянных проверок и досмотров на границах стран: сами понимаете, моё имя и фамилия ассоциируются лишь с одним. Во-вторых, имя Шамиль мне в целом не нравилось, оно не было созвучно сцене, я не видел его на афишах. Шамиль — это чемпион по борьбе, спортсмен. А музыкой заниматься должен Элси. Это, кстати, абсолютно чеченское имя. «Эла» — это принц, владыка, а «си» или «сий» — честь, слава. Если именно адаптировать на русский язык, то меня бы звали Владиславом. Варандо — это мой тейп, то есть название местности, с которой связан мой род. Так что я не брал псевдоним из глянцевого журнала, я лишь обратился к своим корням. Многие люди считают, что имя влияет на судьбу, и, вы знаете, я поверил в это...

— **Как отнеслась семья к вашему решению связать свою жизнь с фортепиано? Пианист в Чеченской Республике — немного нестандартное явление...**

— Родители всегда поддерживали моё желание заниматься музыкой. У отца был хороший слух, он играл на гитаре, рояле, ходил в музыкальную школу. К сожалению, профессиональным музыкантом он не стал. Мой дед, горец старой закалки, говорил, что мужчина этим себе на жизнь не заработает, для него увлечение отца было неприемлемым. Поэтому, когда я принял решение стать пианистом, отец не стал мне препятствовать. Знаете, я и спортом занимался всё детство, но уже тогда чувствовал, что мой отец хочет видеть меня именно за роялем. Думаю, это во многом связано с его нереализованной мечтой.

— **Вы как-то говорили о том, что всегда мечтали учиться в Центральной музыкальной школе. Почему ваше творческое становление происходило не на родине?**

— Я не могу сказать, каким было музыкальное образование в Чеченской Республике, поскольку в 90-е годы, мягко скажем, моя малая родина переживала не лучшие времена, родители были вынуждены уехать. Начальное музыкальное образование я получил в Волгограде: окончил пять классов музыкальной школы. И уже тогда нам говорили о том, что есть такая школа для одарённых детей в Москве. Когда я учился в четвёртом классе, к нам с мастер-классом приехала знаменитый педагог, ныне заведующая кафедрой специального фортепиано ЦМШ Наталья Викторовна Богданова. Позанимавшись с ней, я сразу понял, что хочу учиться именно в этой школе. К счастью, меня приняли, и я получил гордое звание «цмшовец».



— **С какими трудностями вы столкнулись, обучаясь в «школе мечты»?**

— Первая проблема, с которой я столкнулся, — это мой слабый уровень знания теоретических дисциплин. Элементарную теорию музыки и сольфеджио мне пришлось серьёзно подтягивать, благо, меня учили выдающиеся педагоги — назову хотя бы имя Елены Николаевны Абызовой. Только в ЦМШ я понял, как это важно: не просто играть на рояле, а понимать в сочинениях форму, гармонию, полифонию. Вы знаете, недостаток теоретических знаний не скрывать: когда слушаешь того или иного пианиста, нетрудно догадаться, понимает ли он, из чего состоит эта музыка, или нет. Знания, которыми меня одарили в ЦМШ, безусловно, помогли мне в дальнейшем, когда я стал учиться в Московской консерватории.

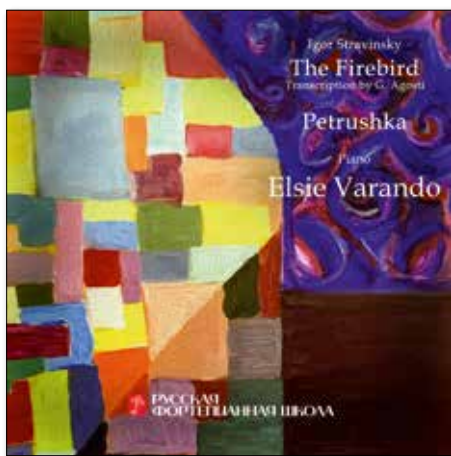
— **Сложилось ли у вас во время учёбы в консерватории понимание того, кто вы в профессии? Кем вы сегодня себя видите — сольным исполнителем, камерным, концертмейстером?**

— Это прекрасный вопрос. Вопрос самоидентификации рано или поздно возникает у любого музыканта. Особенно тогда, когда кто-то из них питает обманчивые надежды, веря в «красивые» слова педагогов, родителей о том, что его «ждут Карнеги-холл и гастроли по всему миру». Я считаю, начинающему артисту нужно как можно раньше сказать о том, с чем ему придётся столкнуться на самом деле. О том, что сольная карьера может не состояться, — и тогда придётся уйти в оркестр или стать педагогом в музыкальной школе. О том, что придётся не сидеть на шее у родителей, а искать работу. Об этом музыканту необходимо задуматься лет в 15, когда он только формирует свой творческий путь. Дальше будет намного болезненнее принять данную реальность.

Как мне кажется, классической музыкой нужно заниматься в двух случаях: если ты крайне одарён или — если

ты без этого жить не можешь. У меня второе. Я никогда не думал заниматься чем-то другим. Я рассматривал себя только за роялем. Мне очень нравятся интервью с выдающимся джазовым музыкантом Майлзом Дэвисом. На вопрос о том, занимался ли бы он музыкой, будучи никому неизвестным, он отвечал: «Конечно. Я люблю музыку. Она всегда в моей голове и мыслях. Я не могу от этого отказаться».

В данный момент мне сложно как-то определённо охарактеризовать себя как пианиста. Думаю, мне одинаково комфортно и в сольном амплуа, и в камерном, и в студии.



— Недавно вы дали концерт джазовой музыки в ДК «Рассвет» в Москве. Как родилась идея посвятить четыре концерта цикла великим джазовым музыкантам?

— Дело в том, что мне всегда хотелось поиграть именно в «Рассвете», но у этой площадки есть своя политика, касающаяся концертных программ. Они с большим удовольствием принимают старинную и современную музыку, готовы рассмотреть и классический репертуар, но произведения должны укладываться в рамки какой-то концепции.

Мне пришла идея исполнить джаз, который я, в общем-то, очень люблю. И мы с музыкантами придумали цикл концертов «Оммаж джазу», который воспекает творчество Джона Колтрейна, Билла Эванса, Чика Кория и Майлза Дэвиса. В рамках проекта мы исполняем культовые джазовые альбомы и известные джазовые стандарты из репертуара каждого из титанов жанра. Следующая остановка — 10 января, оммаж Биллу Эвансу.

— Давно играете джаз?

— Джазовую музыку я никогда не выносил на концертную площадку. Я играл исключительно для себя какие-то джазовые стандарты, поэтому концерт в ДК «Рассвет» — это мой полноценный дебют в джазе.

Конечно, мне ещё многому нужно учиться, хотя, честно скажу, с технической точки зрения джаз, на первый взгляд, мне не казался сложным, но это всё обманчиво. В данный момент я много играю джазовые упражнения. Учю цифровки, постигаю богатую джазовую гармонию и пытаюсь обрести абсолютную свободу в сложных ритмах и бескончаемых синкопах. В ДК «Рассвет» мы представили знаменитые стандарты из колтрейновского наследия и оригинальную версию альбома «A Love Supreme». Единственное, немножко поменяли какие-то сольные фрагменты. Но по соотношению нот, это всё было процентов на 80 близко к оригиналу.

— В чём для вас особенность, художественная ценность альбома A Love Supreme, который критики называют одним из величайших альбомов XX века?

— A Love Supreme переводится как «любовь свыше» или «высшая любовь». Это четырехчастная сюита, где части имеют такие названия, как «благодарность», «решимость», «существование» и «псалм». Первая часть альбома — по сути исполнение мантры. Если вы знакомы с индийской культурой, то знаете, что мантры — это некие слова, многократные повторения которых могут вводить человека в определённое состояние. Мантра первой части — четыре ноты, на которые накладывается текст A Love Supreme. Они словно «летают» по нотному стану, и в кульминации мы всё-таки находим это состояние всевышней любви. Вторая и третья части альбома немного проще по содержанию: здесь более классическая форма и способ повествования, у исполнителей звучат свои сольные фрагменты, и мы очаровываемся мастерством каждого. «Решимость» и «осуществление» невероятны по размаху и кульминационным точкам, но пиком всего альбома является именно псалм. Финал звучит словно на разрыв души: и если вы не разрыдались, когда его слушали, то у вас просто нет сердца. Это молитва. Джон Колтрейн пишет невероятно религиозный и откровенный текст о том, что всё — от Бога, Бог — это любовь, что нет никого милее Господа, и только Он избавляет нас от наших страхов и пороков. И этот текст он буквально пропевает на саксофоне. Я слушал A Love Supreme первый раз в 17 лет и вообще не понял этот альбом и его значимость. Но в дальнейшем, когда я стал много читать о нём, я просто влюбился в эту музыку. Прошу тех, кто данный альбом не слышал, не повторять мою ошибку: обязательно почитайте об альбоме перед прослушиванием. «A Love Supreme» — великая джазовая месса и она обязательна к прослушиванию.

— Я заметила, что в этом сезоне вы делаете акцент на транскрипциях. Чем вызван такой интерес к этому жанру?

— Для меня жанр транскрипции — уникальный. Когда выдающийся музыкант-транскриптор по-новому смотрит на какое-то признанное произведение, это всегда интересно. Существует много транскрипций, которые достаточно плотно «сидят» в руках у пианистов: например, транскрипции произведений Шуберта, Шумана, Вагнера, Верди. И когда мы «переносим», например, оркестровое сочинение на рояль, это можно сделать как-то по-ученически, просто показать, как развивается материал, а можно сделать со вкусом, элегантно. И вот когда получается второе, это потрясающе: знаменитая музыка совершенно преобразуется, звучит в ином состоянии.

В прошлом году меня пригласили дать сольный концерт в Свердловской филармонии (он в итоге состоялся 2 октября 2025), и тогда я начал думать о новой программе и сложилась она у меня быстро. Первое отделение я построил только на музыке Баха, которую преобразовали разные композиторы, педагоги, музыканты: это и Майра Хесс, и Эгон Петри, и Ферруччо Бузони, и Ференц Лист. Затем я подумал: а что если сделать наоборот — поставить во главу угла одного автора транскрипции и вокруг него объединить разных композиторов, музыки которых он касался? Так появилось второе отделение, посвящённое Леопольду Годовскому. Наверное, скажу, что это самая любимая программа, которую я играл: Годовский открылся для меня совершенно в новом свете. Это настолько прекрасно, настолько креативно, изысканно, изящно! Честно говоря, возникает желание ещё поиграть именно его транскрипции — и даже всякие технические трудности у него имеют своё очарование. Скажу больше, я такой партии левой руки никогда не встречал! В ней очень много подголосков, очень много чего-то изысканного, потрясающие контрапункты. Хотя играть его транскрипции бывает не очень легко. Как минимум, потому что очень много нот.

— Вас называют амбассадором проекта «Русская фортепианная школа», задуманного как видеолетопись современного пианистического искусства. Когда и как возникло это сотрудничество?

— Я получил приглашение принять участие в этом проекте в 2023 году. Не могу сказать, что на тот момент в моей жизни не было ничего, чем бы я мог гордиться, но и чего-то знакового не было от слова «совсем». Ни записей, ни концертов на крупных площадках, ни международных конкурсов. Наверное, за пределами консерватории меня вообще не знали как пианиста. У меня были свои рядовые выступления, очень единичные. Но я считал, что пока никакого наследия в своей профессии, увы, не оставил.

Проект «Русская фортепианная школа» — это самое прекрасное, что я испытал в своей творческой жизни. Он дал мне веру, что я должен заниматься фортепианным

искусством, что я могу не затеряться, когда окончу аспирантуру, что я могу кем-то быть в этой профессии. «Русская фортепианная школа» подарила мне надежду и дала существенный импульс. Не знаю, где бы я был, если бы не это приглашение. Самое поразительное — я даже не планировал, что всё так сложится. Хотя я давно понял: всё самое удивительное в жизни происходит спонтанно.

Я получил огромный опыт студийных записей. Очень люблю вспоминать каждый миг, который я провёл на потрясающей студии CineLab вместе с выдающимся звукорежиссёром Михаилом Спасским, с великолепной съёмочной командой. Моя дебютная сольная работа с музыкой Листа, Дебюсси и Рахманинова была также записана именно в CineLab. Обожаю это место!



— Сколько всего альбомов вы записали в рамках проекта?

Всего в рамках проекта я сделал три записи. Первая — «Ночной Гаспар» Равеля и романс ор. 28 № 2 Шумана, вторая — «Вальс» Равеля и отдельные этюды Шопена, Рахманинова и Скрябина, третья — «Петрушка» и «Жар-птица» (транскрипция Г. Агости) Стравинского.

Помимо записей в рамках проекта, я также записал альбом с музыкой Рахманинова, Дебюсси и Листа, совместные работы с пианисткой Полиной Желибой (музыка Стравинского, Рахманинова, Дебюсси, Прокофьева, Равеля). Скоро выйдет четвёртая — программа пока в секрете. К моей радости, вскоре все записи будут доступны на стриминговых площадках.

— Были ли со стороны проекта какие-то условия, ограничения в выборе репертуара?

— Там были определённые тонкости. Наверное, я могу об этом легко рассказать, потому что это абсолютно очевидно. Во-первых, музыка, которую мы исполняем, должна быть public domain. Во-вторых — хронометраж.

Первый том «ХТК» Баха заявить можно, но можно и не успеть записать. Других ограничений нет, каждый играет то, что ему близко. Но удивительно то, сколь разное всем нам близко. В рамках проекта пианисты охватили около четырёх веков фортепианного репертуара.

— В одном интервью вы признались: если бы была такая возможность, вы бы вообще не выходили на сцену, а только работали на студии. Почему?

— Запись в студии позволяет реализовать любые идеи пианиста, всё, о чём ты думаешь и мечтаешь, донести до слушателя. Мне нравится играть в абсолютной тишине — когда тебя никто не слышит, когда ты не отвлекаешься на звук телефона или на кашель в зале. В студии всегда можно переписать неудачный фрагмент, остановиться и подумать (в отличие от сцены, у тебя есть право на ошибку!), добиться максимального результата. И для меня это важнее, чем аплодисменты и бисы. Я испытываю трепет и волнение, когда записываюсь в студии. Там достаточно тёмное помещение, а я очень люблю играть в темноте, когда из освещения — только приглушённый свет ламп. Это создаёт особую, медитативную атмосферу. Да, и если подытожить сказанное: мне нравится то, что у меня получается в студии.



— Музыка каких эпох вам наиболее близка и какие сочинения вы в принципе играть не будете?

— Я играю «золотой фонд» пианистов — условно говоря, репертуар «от Баха до Прокофьева». Наверное, музыку второй половины XX века я вряд ли буду исполнять, у меня душа к ней не лежит. Я мог бы ради интереса выучить сонату Вайна или «Этюды» Лигети, хотя большого трепета к этим сочинениям не испытываю. А если мы говорим про современные приёмы — кластеры, щипки и прочее, для меня это какой-то сатанизм. Хотя, возможно, у меня плохо со слуховой адаптацией (улыбается), и я недостаточно много слушал подобных сочинений. Конечно, любое искусство имеет право на плюрализм,

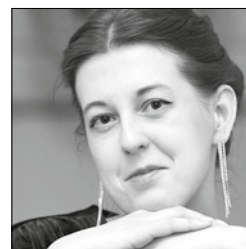
мир разный, он не черно-белый. Если кому-то нравится препарировать рояль — препарируйте. Но это не моя история.

— Нашла фотографию, на которой вы сажаете сирень в музее-усадьбе «Ивановка». Когда это было и чем для вас является это «место силы» Рахманинова?

— Фотография была сделана в 2021 году, в конце мая, когда ещё был жив Александр Иванович Ермаков, бессменный директор «Ивановки». Мы приехали в это святое место с Еленой Павловной Савельевой и моим большим другом Филиппом Руденко. Я смотрел фильмы об Ивановке с участием Плетнёва, Луганского, но не знал, насколько трагична история усадьбы. Об этом мне поведал сам Александр Иванович. История «Ивановки» — это настоящего феникса, который возродился из пепла усилиями Александра Ивановича и его соратников. Я всегда рад там быть, видеть людей, которые там работают, играть там и просто и проводить время.

— Вы не только пианист, но ещё и весьма талантливый фотограф. Я имела огромную радость стать героиней вашей фотосъёмки. Когда фотография появилась в вашей жизни? И какому искусству она созвучна?

— В старших классах ЦМШ у меня появился профессиональный фотоаппарат. Первое время я снимал для себя, позже появились коммерческие съёмки, заказы, и сегодня фотография занимает значительную часть моей жизни. Что меня немного порой огорчает, практически весь прошлый концертный сезон я больше фотографировал, нежели занимался музыкой. Я думаю, мои снимки созвучны фильмам любимых режиссёров — Пола Томаса Андерсона, Дэвида Финчера, Паоло Соррентино, а в музыке — произведениям Иоганна Себастьяна Баха, Мориса Равеля, Сезара Франка и крайне важному для меня творчеству группы Radiohead. ■



Надежда ТРАВИНА
Музыковед, музыкальный критик, культурный обозреватель



**А. Б. Гольденвейзер и его
фортепианные учителя:
проблемы творческого
взаимодействия**

В 2025 году исполнилось 150 лет со дня рождения Александра Борисовича Гольденвейзера (1875–1961) — выдающегося отечественного пианиста-педагога первой половины XX века, создателя одной из крупнейших пианистических школ страны. Исполнительские и педагогические принципы музыканта неоднократно становились предметом рассмотрения исследователей и освещались в воспоминаниях учеников. При этом ряд аспектов творческой личности Гольденвейзера остался освещён явно недостаточно. В частности, не удостоилась должного внимания такая важная сторона в формировании пианиста, как воздействие учителей по фортепиано на становление его творческого лица. А ведь влияние наставников в годы обучения имеет чаще всего (хотя и не всегда) основополагающее значение для всей дальнейшей деятельности подопечного. Попытаемся с этих позиций (хотя бы в первом приближении) взглянуть на творческие связи Александра Борисовича Гольденвейзера с его главными и непосредственными фортепианными учителями и подумать, что взял от них, а что отвергнул их ученик, ставший впоследствии одним из корифеев отечественного фортепианного искусства первой половины XX века.

Нельзя не сказать, что в принципе творческие взаимоотношения учителя и ученика складываются всякий раз по-разному. Тут многое зависит от сходства или различия их художественных установок, гибкости или жёсткости их творческих позиций, их психологической совместимости или несовместимости и т.д. Чаще всего эти отношения более или менее гармоничны, и ученик, беря от учителя много ценного и близкого для себя, находится, таким образом, в русле традиции своего педагога, наследуя в той или иной степени его общие музыкантские подходы и частные исполнительские приёмы.

Бывает и наоборот. Воспитанник, если и не уходит в класс другого преподавателя, то либо заимствует лишь малую часть присущих наставнику принципов, либо внешне подчиняется исповедуемому педагогом «правилам игры», чтобы по окончании учёбы решительно отбросить большинство из них. И в этом нет ничего предосудительного: яркие творческие личности могут быть очень разными, если не полярными по своим творческим устремлениям. Примеров такого рода можно привести немало. Один из самых показательных, демонстрирующий контраст творческих манер

наставника и воспитанника, — А. Б. Гольденвейзер и С. Е. Фейнберг.

Предварительно следует отметить, что сама по себе проблема преемственности или, другими словами, «творческого наследования» или «творческой эстафеты» в применении к исполнительскому искусству теоретически не разработана. Предполагается как нечто само собой разумеющееся, что передача информации от наставника к воспитаннику происходит, по сути, автоматически. Отсюда столь излюбленные историками исполнительства (и не только ими) выстраивание ветвистых многоярусных «генеалогических древ», возведение многоступенчатых схем «педагогических родословных». Однако эти разветвлённые таблицы часто имеют к реальности весьма далёкое отношение, поскольку творческие связи учителей и учеников далеко не всегда бывают прямолинейными и однозначными, как представляется на первый взгляд. Иногда же учитель и ученик вообще занимают противоположные позиции по какому-либо вопросу, но более-менее вынужденно сосуществуют в процессе совместных занятий, чтобы после их окончания резко творчески разойтись...

Специалисты по психологии, социологии и культурологии

используют, обсуждая эти вопросы, понятия и обороты такого рода: «механизмы преемственности ценностных ориентаций», «степени (низкая, высокая) преемственности» «трансляция ценностей», «деструктуризация ценностного поля», «избирательный отбор ценностей», «ценностный взаимообмен», «интерпретация и возможная трансформация ценностей старшего поколения». Ставится задача «рассматривать формирование ценностных ориентаций не как отрицание ценностей предшествующих поколений, а как процесс преемственности, имеющий взаимовлияющий поколенный характер».

Разумеется, можно в определённой степени использовать наработанный специалистами этих областей аналитический опыт и терминологический аппарат, можно находить общие моменты в рассмотрении сходных вопросов, хотя, конечно, подходы к обозначенной проблеме не могут быть механически перенесены в область музыкально-исполнительской педагогики. Впрочем, в теории исполнительства есть и свои возможности для осмысления указанных проблем.

Как пример диалектической сложности при изучении факторов преемственности в фортепианном искусстве приведём одну весьма



В молодости

распространённую схему исполнительского стилового наследования и покажем её уязвимые или весьма спорные моменты.

У Людвиг ван Бетховена (пианиста ярко выраженного романтического исполнительского типа) был ученик совершенно другого — классицистского — профиля, уравновешенный Карл Черни, у которого, в свою очередь, был абсолютно иной по исполнительскому стилю воспитанник — ярчайший романтик и новатор Ференц Лист. А у Листа учились пианист «классицистского», академического плана Ганс фон Бюлов и артист-романтик Альфред Рейзенауэр, который, наоборот, по стилю игры многим напоминал своего наставника. У Листа также занимались

непохожие на названных выше его учеников А. И. Зилоти и П. А. Пабст, у которых, в свою очередь, воспитывались столь разные музыканты, как А. Б. Гольденвейзер и К. Н. Игумнов. У Гольденвейзера учились совсем непохожие по стилю игры ни на него, ни на друга С. Е. Фейнберг, Г. Р. Гинзбург и Д. А. Башкиров, у Игумнова — столь же несхожие Я. В. Флиер и Л. Н. Оборин, у Г. Г. Нейгауза — совсем разные С. Т. Рихтер и А. И. Ведерников. Сам Нейгауз учился у совершенно иного по исполнительскому складу пианиста — Леопольда Годовского... Продолжать и акцентировать серьёзные различия можно долго...

Но даже такие случаи отнюдь не должны означать того, что

не следует изучать сближающее или отдаляющее, соединяющее или разъединяющее, общее или отличное в творческих направлениях учителя и ученика, — напротив, исследуя эти «сходства-расхождения» в искусстве обоих, можно, на наш взгляд, лучше представить себе художественные индивидуальности и того, и другого...

Скажем сразу, что творческое общение Гольденвейзера с его основными учителями по фортепианному классу — профессорами Московской консерватории А. И. Зилоти и П. А. Пабстом — было непростым и как будто даже малопродуктивным. Спустя 40 лет после окончания консерватории бывший ученик так оценивал итоги своего обучения под их руководством: «Я многим обязан им обоим в отношении своего музыкального развития. Однако никаких обобщающих методических установок ни от Зилоти, ни от Пабста я не получил»¹.

Не менее показательно и замечание Гольденвейзера, относящееся к его доконсерваторскому учителю фортепианной игры В. П. Прокунину: «При всей моей любви и благодарности к памяти Василия Павловича, я должен сказать, что с точки зрения фортепианной школы его занятия со мной не были достаточно рациональны. В пианистическом смысле за годы занятий у Василия Павловича (от 8 до 14 лет) я получил значительно меньше, чем если бы эти занятия были поставлены так же рационально, как моё общее музыкальное развитие»². Нельзя не обратить внимание и на следующее обобщающее наблюдение Гольденвейзера: «Порою мне кажется, что у своих учеников я научился большему, чем у своих учителей»³.

¹ Гольденвейзер А. Мой творческий путь // Сов. музыка. 1936. № 3. Цит. по: Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. М., 1975. С. 153.

² Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. М., 2009. С. 180.

³ Гольденвейзер А. Мысли о музыке, исполнитель-



Павел Пабст

Приведя такие высказывания бывшего воспитанника о своих коренных наставниках, можно было бы, пожалуй, сразу закончить эту только ещё начатую статью. Однако не будем спешить и постараемся понять, что же всё-таки ассимилировал Гольденвейзер (возможно, даже незаметно для себя самого) из исполнительского и педагогического опыта своих педагогов.

Оговоримся сразу, что по-человечески Александр Борисович был необычайно привязан к своим учителям, был с ними в самых добрых отношениях (особенно с Зилоти), сохранял о них благодарную память; портреты всех троих его

наставников — Прокунина, Зилоти и Пабста — висели в его консерваторском классе № 42. В первые годы после смерти Пабста Гольденвейзер исполнял в память о нём его транскрипции музыки Чайковского и Рубинштейна, помогал его вдове Александре Петровне⁴...

Итак, попробуем сначала хотя бы эскизно проследить точки схождения и расхождений по кардинальной проблеме исполнительской эстетики: взаимоотношений в системе «композитор–исполнитель», то есть

⁴ Прокунину и его памяти Гольденвейзер посвятил «Три пьесы для фортепиано средней трудности» ор. 3 (1902), а после его смерти — Сборник из 86 фортепианных пьес разной трудности в 4-ч тетрадах (1929).

проблеме прав и обязанностей интерпретатора, его подхода к авторскому нотному тексту. А затем попытаемся кратко наметить точки пересечения в решении конкретных проблем исполнительской выразительности: использовании приёмов артикуляции, педализации, агогики, темпо-ритмической драматургии и т.д. Здесь же коснёмся и общих педагогических принципов и методов работы.

То, что было решительно отвергнуто Гольденвейзером и у Зилоти, и у Пабста (а также у других пианистов, в частности, у Артура Шнабеля и Альфреда Корто), — это их достаточно вольное обращение с нотным текстом исполняемых сочинений, проявлявшееся, прежде всего, в выступлениях на сцене.

Зилоти, к примеру, играл в концертах фортепианную партию в романах Глинки и некоторых других композиторов в своей, фактурно обогащённой, романтизированной редакции. Пианист даже издал несколько романсов Брамса со своим более пышным изложением фортепианной партии.

Пабст также не боялся добавлять кое-что в исполнявшиеся им сочинения (например, глубокие басы в концовках) или переносить какие-то элементы фактуры на октаву вверх (чаще всего тоже в заключительных тактах). В сохранившейся звукозаписи пьесы «Шопен» из шумановского «Карнавала» (1890-е годы) слышно, что Пабст (в подражание польскому композитору) расширил фортепианную фиоритуру, выписанную автором в тексте мелкими нотами. Как вспоминала ученица Павла Августовича, он «иногда в виртуозных произведениях любил прибавлять лишние пассажи для большего эффекта, за что его не одобряли»⁵. Такого

ском искусстве и фортепианной педагогике // В классе А. Б. Гольденвейзера. М., 1986. С. 30.

⁵ Островская А. Из воспоминаний о Московской консерватории // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966. С. 117.



Стоят за креслом П. Пабста: слева А. Гольденвейзер, справа В. Буюкли

рода ретуши, хотя и немногочисленные, имеются в нотах из его личной библиотеки: нескольких пьесах П. И. Чайковского или в произведениях Г. А. Пахульского, которые Пабст играл в концертах и проходил с учениками. Более того, одну из вариаций (№ 6) в цикле Чайковского ор. 19 Пабст исполнял в своей виртуозной транскрипции⁶, да ещё как-то раз — в присутствии самого автора, который, впрочем, одобрил её.

Явления такого рода исполнительского сотворчества, безусловно, были восприняты и Зилоти, и Пабстом от Листа и листовского окружения. Отсюда сильное увлечение и Зилоти, и Пабста созданием и исполнением разного рода переложений, транскрипций, фантазий и парафраз.

В этом вопросе Гольденвейзер (не создавший, заметим, ни одной транскрипции!) стоял на противоположных позициях, считая недопустимым какое бы то ни было

вторжение в авторский нотный текст и полагая, что транскрипция как жанр не заслуживает серьёзного внимания музыканта. Не случайно он резко отрицательно отзывался о транскрипциях Л. Годовского этюдов Шопена («фокусы», «профанация Шопена»), в то время как, например, Г. Г. Нейгауз считал эти виртуозные обработки «очень интересными и ценными».

Исходя из своих убеждений, Гольденвейзер следующим образом критиковал Зилоти, тем самым выпукло определяя свои художественные приоритеты: «Он не обладал очень яркой индивидуальностью и несколько наивно полагал, что индивидуальность артиста заключается в том, чтобы радикально изменять указания автора, а иногда и текст, им написанный. В своих исполнительских традициях он не стеснялся менять темп и динамические оттенки, поставленные композитором»⁷.

⁷ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. Цит. изд.

Нельзя не обратить внимание на воинствующую назидательность и позицию превосходства в тоне бывшего ученика, что было обусловлено, по-видимому, характером Гольденвейзера, его абсолютной убеждённости в своей правоте и жёсткостью в отстаивании собственных художественных принципов (некоторые музыканты говорили даже о «художественной нетерпимости Гольденвейзера»⁸), а также, наверное, социально-политическими обстоятельствами времени.

Поясним, что в предвоенные и особенно послевоенные годы сам принцип «точности прочтения текста» являлся не только категорией сугубо исполнительской эстетики, но почти всегда неизбежно приобретал идеологическую окраску: он был одним из ключевых

С. 193.

⁸ Так писал К. Х. Аджемов по поводу «резко отрицательной статьи» А. Б. Гольденвейзера о концертах Альфреда Корто. См. об этом: Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. М., 1975. С. 354.

⁶ Сохранился автограф этой версии, названный П. А. Пабстом «Этюд».

в противопоставлении «передового», реалистического, здорового стиля игры советских исполнителей стилю западному — буржуазному, «упадническому» и «загнивающему». Александр Борисович ещё и в силу своей общественно-музыкальной деятельности на различных руководящих постах не мог не быть вовлечённым в эти процессы.

Правда, среди своих крупнейших современников он был, пожалуй, самым последовательным сторонником этого постулата. Его серьёзным оппонентом в этом вопросе был, как ни странно, его же ученик С. Е. Фейнберг, относившийся достаточно вольно к авторским исполнительским указаниям, «слишком педантичное следование которым может лишить игру артиста непринуждённости и убедительности». Более либерально, чем Гольденвейзер, к данным проблемам относились Юдина, Софроницкий и Нейгауз, что следует хотя бы из того, что последние двое восхищались искусством Альфреда Корто, хотя и с некоторыми оговорками.

Для сравнения укажем, что на концерт французского пианиста в Москве в 1936 году Гольденвейзер (демонстративно покинувший зал) отозвался в печати весьма острыми критическими статьями, печатный же отклик Игумнова, тоже не без замечаний, был выдержан совсем в другом тоне.

По сравнению с отмеченными особенностями **исполнения** своих учителей в концертах ещё большее неприятие и даже раздражение (на наш взгляд, далеко не всегда оправданные, — но тем более показательные) вызывали у Гольденвейзера **редакторские работы** Пабста и Зилоти. А надо сказать, что Александр Борисович чётко разграничивал интерпретацию, выраженную в звуках, и интерпретацию, как говорится, «написанную пером».

В отзыве на диссертацию, посвящённую фортепианному творчеству Аренского и Танеева (1955 год) Гольденвейзер, выступавший на защите в качестве официального оппонента, высказал показательный упрёк диссертанту: *«По-моему, автор сделал ошибку, подвергнув недостаточно резкой критике ту редакцию Концерта Аренского, которую мы все знаем, — редакцию Пабста, грубо исказившего текст, внёсшего безвкусные оттенки и во многом изменившего ноты. Когда я в 1899 году играл этот Концерт в Петербурге, оказалось, что партитура была напечатана без ведома автора, с целым рядом искажений. Мне очень больно, что два моих учителя, которых я очень любил и как музыкантов высоко ценил, — Пабст и Зилоти, — как редакторы, ничего, кроме резкого осуждения не вызывают. То, что сделал Зилоти со Вторым концертом Чайковского, некоторыми произведениями Аренского, Баха и т.д., может вызвать только негодование»*⁹.

Попробуем разобраться, насколько обоснованы высказанные Гольденвейзером претензии и обвинения. Предварительно подчеркнём: уже тот факт, что Александр Борисович — подобно своим знаменитым учителям — столько времени и сил отдал редактированию (а он занимался подготовкой разного рода редакций более полувека), свидетельствует о сильной глубинной преемственности между наставниками и воспитанником и о прямой передаче приверженности к **редактированию как традиции**,

⁹ Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. Цит. изд. С. 331. На стиле речи Гольденвейзера в определённой степени отражалось, думается, социально-политическая атмосфера тех лет, когда имена «Пабст» и «Зилоти» несли известную негативную нагрузку, поскольку первый был немец по происхождению (хотя имел российское подданство), а второй был эмигрантом (ещё совсем рядом годы, когда к Рахманинову, племяннику Зилоти, относились как к белоэмигранту). Показательно, что своим фортепианным учителям (кроме Прокудина, известного собирателя русских народных песен) Гольденвейзер не посвятил ни одного своего сочинения.

что принципиально важно само по себе. Другое дело, в какой степени были близки или далеки в этой общей редакторской сфере деятельности их творческие позиции.

Остановимся сначала на столь резко раскритикованной Гольденвейзером редакции Зилоти Второго фортепианного концерта Чайковского. Такую яростную реакцию вызвали, очевидно, абсолютно противоположные, полярные представления Зилоти и Гольденвейзера о задачах и сущности редакции.

Александр Ильич Зилоти — один из ближайших, как известно, друзей Чайковского — искренне стремился «спасти» новый концерт Петра Ильича, которым и сам автор не был доволен, называл его «несчастливым» и считал «невозможным» переиздавать, поскольку, как он сам писал П. И. Юргенсону, «в нём много крупнейшего моих промахов»¹⁰. Концерт в таком виде вызывал нарекания даже самых преданных друзей композитора, например, первого исполнителя авторской версии — С. И. Танеева.

По одним источникам, Зилоти согласовал с Чайковским все изменения формы и инструментальной драматургии (за счёт сокращений в тексте и увеличения роли фортепиано во второй части) и отдельные фактурные ретуши фортепианной партии, по другим — согласовал не всё. К несчастью, вроде бы одобренная автором редакция Зилоти вышла уже после смерти Чайковского. Как бы то ни было, Зилоти имел полное право издать свою редакцию, тем более что авторская версия была издана ранее и была доступна.

Убедительность и органичность этой версии, которую можно называть редакцией-транскрипцией, подтверждена тем, что её играли и записывали такие выдающиеся пианисты, как Э. Г. Гилельс

¹⁰ Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2: 1884–1893. М.; Л., 1952. С. 210.

(в том числе — с К. П. Кондрашиным, Е. Ф. Светлановым, Лорином Маазелем), Гарри Графман, Бенно Моисеевич, Шура Черкасский. Концерт в редакции Зилоти был в 1962 году (уже после смерти Гольденвейзера) включён в программу Международного конкурса пианистов имени П. И. Чайковского в Москве. Правда, в последние десятилетия всё чаще исполняется авторская версия; одной из первых её записала в 1952 году ученица Александра Борисовича Т. П. Николаева, скорее всего, по настоянию учителя.

Гольденвейзер же (в противовес Зилоти) считал в то время (послевоенные годы), что единственным видом редакции может быть теперь только такая её разновидность, как «уртекст» или «уртекст плюс редакция», где подлинный текст остаётся без каких бы то ни было изменений, а редактору позволяются лишь незначительные коррективы, строго оговорённые и не затемняющие авторский оригинал. Такой тип редакции получил широкое распространение уже во второй половине XX века, в веке же XIX господствовал тип исполнительской, интерпретаторской редакции, своего рода редакции-транскрипции, выполненной крупным артистом с целью не только помощи учащимся, но и фиксации именно своего взгляда на произведение, тем более что тогда ещё не была распространена звукозапись.

Отсюда понятна такая «сшибка» позиций, такая болезненная реакция Гольденвейзера. Нельзя не сказать ещё, что Зилоти выполнил много других редакций, в том числе довольно строгих (например, «Юморески» ор. 10 № 2 и Темы с вариациями ор. 19 № 6 Чайковского); вот почему его редакторский стиль нельзя сводить только к характеру редакции Второго концерта Чайковского.

Отмеченная конфронтация обусловлена, думается, ещё и тем,

что Гольденвейзер сам обращался к редакции Второго концерта Чайковского, и это ещё больше обострило противостояние. Исследователь редакторского наследия Гольденвейзера, его преданный ученик Д. Д. Благый писал о позиции учителя уже в послевоенные годы: «Характерным для Гольденвейзера было желание сохранить **целостность авторских публикаций** (выделено Благим. — А.М.), а также частое приведение иных авторских вариантов или редакций в качестве дополнений к основному тексту. Всё же, если некоторые работы Гольденвейзера кажутся текстологически убедительными, то иные (например, *редакция фортепианных концертов Чайковского*) **значительно более спорны**»¹¹.

Что касается резко раскритикованной Гольденвейзером редакции Пабста Фортепианного концерта Аренского, то, прежде всего, надо отметить большую личную — человеческую и творческую — дружбу Павла Августовича и Антония Степановича. Пабст играл в концертах сочинения Аренского, что было редкостью в то время, впервые исполнил посвящённую ему сюиту Аренского «Силуэты» для двух фортепиано (вместе с Танеевым, 1892), был первым исполнителем того самого Концерта, о редакции которого идёт речь. Премьера Концерта (Пабст за роялем, Аренский — за дирижёрским пультом) замечательно прошла в Москве в марте 1889 года, о чём писали Г. А. Ларош и Н. Д. Кашкин. (Кстати сказать, исследователи исполнительского искусства Гольденвейзера — А. Д. Алексеев и М. А. Смирнов — ошибочно указали, что он впервые исполнил фортепианный концерт Аренского в феврале 1899 года в Петербурге.)

¹¹ Благый Д. А. Б. Гольденвейзер-редактор и проблемы музыкальной текстологии. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1971. С. 9. Курсивы мои. — А.М.

Пабст был увлечён этим сочинением Аренского в отличие, например, от Танеева, который, хоть и обожал творчество музыканта, но считал концерт «самым слабым» из произведений Антония Степановича. Пабст же взялся не только за исполнение, но и за редактирование юношеского опуса автора, созданного им в возрасте двадцати одного года к окончанию Петербургской консерватории. Этим Пабст оказал честь начинающему композитору и способствовал популяризации его раннего сочинения — «идеальной ученической работы», по мнению Н. А. Римского-Корсакова. Учитывая, что П. И. Юргенсон не захотел публиковать концерт Аренского, произведение было впервые опубликовано в редакции Пабста в 1883 году в Лейпциге в издательстве Даниэля Рагера (Rahter), сотрудничавшего с Юргенсоном немецкого издателя произведений Чайковского.

В своей редакции Пабст не сделал ничего экстраординарного. В сравнении с нередктированным изданием он добавил (как всегда делал в работе с учениками своего класса) тщательно выписанную аппликацию, указания педализации, уточняющие динамические, темповые, фразировочные и артикуляционные обозначения, детализированные словесные определения характера эпизодов, варианты перераспределения нотного текста между партиями обеих рук и т.д. Так что никаких серьёзных изменений (структуры, фактуры, мелодии, гармонии, ритмики) здесь нет. Обилие дополнительных исполнительских указаний продиктовано, во-первых, педагогической заданностью издания (ученики любят, чтобы им всё «разжёвывали») и, во-вторых, естественной интерпретаторской его направленностью (желанием запечатлеть собственный подход к сочинению). Всё, использованное Пабстом, — обычный арсенал

приёмов редактора, за употребление которых никого нельзя упрекать¹².

Ряд этих приёмов использовал и сам Гольденвейзер, особенно широко — в первый, дореволюционный период своей редакторской работы. Говоря о редакциях этого времени сочинений Моцарта и Бетховена, Благой справедливо отмечал: «Отступления Гольденвейзера от точной передачи подлинного авторского текста наблюдались в отношении лиг и других штриховых обозначений, ряд непоследовательностей присущ был аппарату его издания»¹³. То же самое можно сказать и относительно сделанных тогда Гольденвейзером редакций фортепианных произведений Шумана (первые они были изданы в пяти томах в 1908–14 годах, затем переизданы: сначала в 1920–22 годах и ещё раз, также в пяти томах — в 1960–65 годах). Лигатура в них настолько далека от авторской, что современные текстологи уртекстовых изданий (зарубежные и российские) просто обходят редакцию Гольденвейзера стороной как несуществующую. Можно сказать, что здесь ученик выступил как правоверный последователь своих раскритикованных учителей. Отметим ещё, что Александр Борисович, работая над шумановскими произведениями, излишне доверял редакции Клары Шуман и в ряде случаев ошибочно опубликовал её темповые обозначения как авторские, что привело к искажению композиторского замысла¹⁴.

¹² Кроме того, редакторские добавления П. А. Пабста встречаются и одобрение. См.: Покровская И. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. Канд. дис. СПб., 2007. С. 113–114.

¹³ Благой Д. О музыкальном редактировании // Благой Д. Избранные статьи о музыке. М., 2000. С. 111.

¹⁴ О темповых отклонениях от шумановского оригинала в редакциях Гольденвейзера см.: Меркулов А. Легенда о неисправном метрономе Р. Шумана и некоторые особенности исполнительской и редакторской деятельности Клары Шуман // Проблемы воспитания музыкантов-исполнителей. Сборник научных трудов Московской консерватории. М., 1984. С. 78–79; Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана. М., 2011. С. 62.



А. Зилоти

Получается, что в 1910-х годах Гольденвейзер-редактор был, как это ни парадоксально, во многом ближе прежде всего Пабсту-редактору, а в ряде случаев — и Зилоти-редактору. Гольденвейзеровские изменения и дополнения в плане артикуляции, фразировки, темпо-ритма и динамики (последние даны мелким шрифтом) весьма существенны. Вместе с тем, эти изменения у него, как и у его предшественников и учителей, по-своему правомерны. И Пабст, и Зилоти, и Гольденвейзер пытались здесь объединить два типа редакции — педагогическую и исполнительскую. И каждый в меру своих творческих возможностей и возможностей полиграфии (у Гольденвейзера они были богаче) решал эту проблему.

На позициях своей первоначальной редакции произведений Шумана Гольденвейзер остался до конца своих дней, не пересматривая эту собственную редакторскую работу начала XX века. А ведь в последних сохранились, например, (помимо отмеченного выше) внесённые редактором в авторский текст цезуры в виде

дополнительных пауз между пьесами шумановских сюитных циклов, что меняет авторский характер развёртывания произведения¹⁵. ■

**Продолжение —
в следующем номере.**

¹⁵ На примере «Карнавала» эта особенность редакции Гольденвейзера прослежена в книге: Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана. М., 2011. С. 64, 65.



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



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

