

piano FORUM

№3, 2010

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано



Роберт ШУМАН: 200 лет пути в бессмертие



Григорий
СОКОЛОВ:
«Как человек
живет, так он
и играет».



Ричард
РОДЗИНСКИЙ
о новом облике
Конкурса
имени Чайковского



Михаил
ВОСКРЕСЕНСКИЙ:
«Я верю в русские
фортепианные
традиции».

piano ФОРУМ



Подписку на журнал

«PianoФорум»

можно оформить в любом почтовом отделении России (каталог «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать») или на сайте

www.pianoforum.ru

piano ФОРУМ

№ 3, 2010

Ежеквартальный журнал: все о мире фортепиано

Главный редактор

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Генеральный директор

Марина БРОКАНОВА

Адрес для корреспонденции:

125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8.

Тел.: (495) 692 0164

(495) 507 9281

pianoforum@mail.ru

www.pianoforum.ru

Издатель:

ООО

«Международная музыкально-техническая компания»

Художественный редактор:

Александр АРЬКОВ

Типография:

ООО «Меридиан»

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

Свидетельство ПИ № ФС 77-38829 от 11 февраля 2010 г.

Тираж 6.000 экз

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРСОНА

Григорий СОКОЛОВ: «Как человек живет, так он и играет».....4

Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ: «У нас в России никто не знает, как играет тот или иной пианист».....22

КОНЦЕРТЫ. РЕЦЕНЗИИ

Владимир Виардо.....12

Франческо Пьемонтези.....20

Виктор Бунин.....21

КОНКУРС ИМЕНИ ЧАЙКОВСКОГО

Ричард Родзинский: «Первая премия будет!».....18

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Детская музыка: пути к новой интонации
А. Караманов. Фортепианный цикл «Окно в музыку».....26

ИНСТРУМЕНТ

Фортепианная индустрия: путь на Восток и обратно.....30

ГОД ШОПЕНА

Продолжение публикации:
В.П. Задерацкий. «Творческий облик Шопена» 34

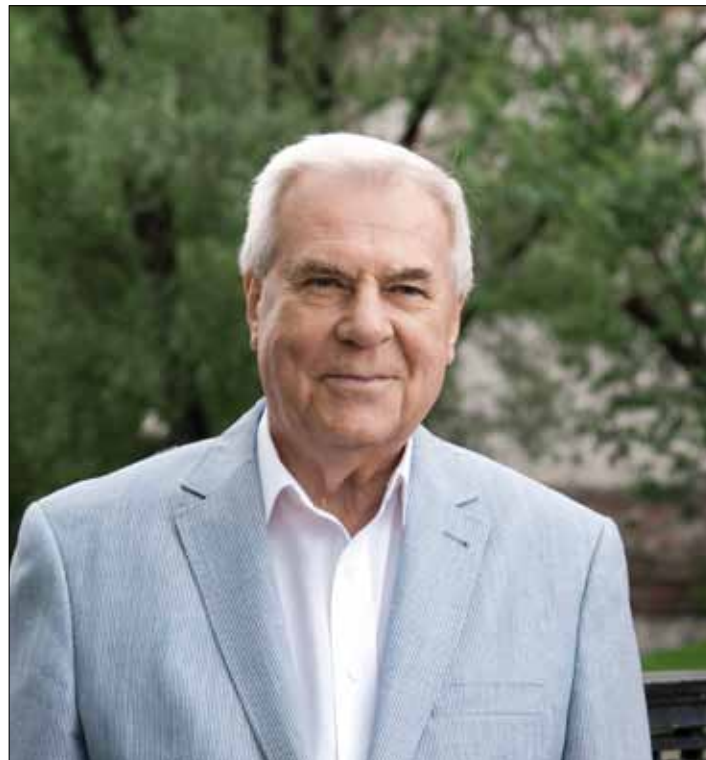
ШКОЛА

Поэтическая педагогика Якова Зака.....42

КНИГИ, НОТЫ.....46

CD, DVD.....48

КОНКУРСЫ.....52



Роберт Шуман: 200 лет жизни

В теологических дебатах, в частности, фиксируется латинский догмат, означающий «более чем завершенное». Отвлекаясь от источника, породившего данную фиксацию, скажу, что определение это замечательным образом налагается на блистательное фортепианное наследие Шумана. «Более чем завершенное» (*Donum divinitus datum supranaturale et admirabile*) — это не просто «прошедшее время». «Более чем завершенное» — это прошедшее сквозь время и включенное в перечень опорных колонн исторической памяти человечества. Все созданное этим поэтом звуков (и слова!) в 30-е годы позапрошлого столетия стало одной из вечных вершин фортепианного наследия. Он рядом с Шопеном — нашим первым (мартовским) юбиларом, он рядом с Листом, к юбилейной дате которого мы идем, он рядом со многими другими, не создавшими наследия, к которому можно было бы добавить титул «более чем завершенное». Но он вне сравнения даже с равновеликими в силу абсолютной единственности.

Роберт Шуман — истинно немецкий композитор. Его «песенные формы» (и вокальные, и инструментальные), столь естественно проросшие из народной немецкой традиции, стали вместилищем немецкого лирического духа, возвышенного им до масштабов вселенского принадежания. В преломлении своей национальной духовности он в определенном смысле антипод Вагнера. Не величие и космогония, а лирическая глубина и смятенность отразились в его звучаниях, по сей день поражающих нас своей природной первозданностью. Немецкие социологи зафиксировали феномен невиданной популярности Шумана в истории Германии нацистского периода. Он оказался самым востребованным композитором «в миру» — в домах, в обиходе народном. Нет, Шуман не вошел в «официозный ареопаг» великих немцев, признанных нацистскими вождями (подобно Вагнеру). Шуман просто оказался мощно востребованным зомбированной нацией. Наверное, как внутренняя защита от императивного призыва к механистичности и бездушию сознания, когда, согласно нормам тоталитарной власти, общественное и агрессивнопатриотическое призвано было окончательно затмить всякие поползновения к лирическому самовыражению. Для



Дагерротип. В марте 1850 Роберт и Клара Шуман по настоянию издателя Ю. Шуберта посетили мастерскую И.А. Фельнера в Гамбурге.

немцев он стал одной из связующих нитей между их великим прошлым и гуманизацией пост-военного общества. Это было естественное, видимо, подсознательное стремление людей протянуть золотую нить высокой немецкой духовности в будущее. Шуман, наряду с другими равновеликими и незабытыми, сделал свою работу. Это непостижимым образом было понято всеми, и божественные звуки его детских «Грез» волшебным покрывалом окутали могилы русских солдат.

А каков он был? Вся молодость его прошла в борьбе за любовь. Борьба эта всколыхнула невиданную активность ума и сердца, музыкально-фантазийные, литературно-поэтические и даже социально-созидательные импульсы. Он стал гениальным творцом-музыкантом, критиком-поэтом, суждения которого сохранили историческую ценность, издателем и борцом за новое искусство. Как большинство гениев, он не просто лишен зависти, но переполнен восторгом при столкновении с иной гениальностью. Он

говорит о своем Флорестане (то есть об одной из ипостасей самого себя): «Флорестан один из тех редких музыкантов, которые как бы заранее предчувствуют все принадлежащее будущему». Известно, как он приветствовал первое творческое явление Шопена. Посвящение знаменитой

Фантазии Листу тоже знаковый жест. По поводу Шуберта он восклицает: «Где тот художник, к которому можно было бы одинаково относиться на протяжении всей жизни?». В его великих обречениях 30-х годов мало бетховенского, и только потому, что тогда он неудержимо стремился к своему берегу. Но вот его слова об этом удивительном музыкальном пророке: «Бетховен — что кроется в этом слове! Уже само по себе глубокое звучание этих слогов как бы входит в вечность». И знаменитые строки, возвещавшие приход в мир музыки нового олимпийца — Иоганнеса Брамса, — подписаны даже не Флорестаном, а собственным именем.

Шуман — молчаливый поэт в своих эссе, на протяжении многих лет мучимый тяжким недугом и живо включенный в жизнь почти до завершения ее, медленно убиваемый болезнью, но сохранивший чувство совершенства формы, композиционных решений и слога до последних опусов, — Шуман через века предстает фигурой парадоксальной и удивительно гармоничной одновременно. Его несомненно следует отнести к великим новаторам в истории нашего искусства. Черты его новаторства одновременно

черты его гениальности. Он открывает принцип циклической фортепианной композиции (принцип непрерывного цикла) на основе «песенных» форм. Формы эти опираются на уникально индивидуализированный тематизм, всегда несущий в себе удивительный «заряд» красоты, высшую степень семантической концентрированности, своего рода «смысловую плотность». Они, как принято в формах, построенных на основе периодических структур, всегда изобилуют повторами (повторами красот!). Это создает замечательный «интерпретационный прецедент». И здесь выигрывает тот, кто умеет воспользоваться этим шумановским предложением. Идея программности для Шумана становится важнейшей. Даже не объявленная (как в Фантазии), она принимается им на «рабочем» уровне. При этом программа в его творениях больше определяет общий характер интонационного поля, нежели все его существо. Знаменитому «Карнавалу» он сообщает детализированную программу, а «Давидсбюндлерам» отказывает в ней, и это оправдано. В «Давидсбюндлерах» — одном из самых сокровенных его сочинений — различные эмоциональные аффекты фиксируются не с помощью остро индивидуализированного



Рыночная площадь в Цвигкау. Открытка 1900 года. В правом переднем углу — дом, в котором родился Р. Шуман.



Роберт Шуман в 1844. Гравюра на стали А. Хюссенера (1847), выполнена на основе утерянного ныне портрета Й.М. Вайгнера. На Шумане — шуба, купленная для поездки в Россию. Позднее он продал ее А. Гензелту.



мелоса (как в «Карнавале» и иных великих творениях 30-х годов). Здесь — сосредоточение на ритмо-гармоническом начале и фактурных контрастах. Но сосредоточения эти гениально поглощены и для исполнителей являют особую сложность именно в передаче ритмо-гармонического содержания в значении либо фигуры (рельефа формы), либо равнодействующей по отношению к мелосу величины. «Карнавал» или «Симфонические этюды» трудно погубить даже «умелой

серости» (увы, это основная составляющая гигантского «фортепианного корпуса»). Но та же «умелая серость» легко погубит «Давидсбюндлеров» именно в силу не столь подчеркнутой индивидуализации мелоса. Мне вспоминается исполнение «Давидсбюндлеров» в марте с.г. в Рахманиновском зале Московской консерватории. Играл молодой Никита Мндоянц. И ему удалось ощутить тайну глубин шумановских эмоциональных погружений. А ведь

именно от этого цикла, пожалуй, тянутся нити к Шуману последующих 13 лет, давших множество камерных и симфонических сочинений. Быть может они не достигают той сверхающей яркой неповторимости шумановского мелоса 30-х лет, их тематизм более обобщен. «Лесные сцены» несут все те же блестящие гениальности, но это последний успешный рецидив его обращения к солирующему фортепиано. Он начинает искать в себе то самое вожденное «бетховенское»,

во многом обретает его в симфониях, отмеченных, как и все остальное, блистательным мастерством, но... теряет часть собственных драгоценностей, засиявших еще «до опыта», в период чувственных бурь. С молодых лет терзаемый недугом, который Ламброзо диагностировал как липеманию (утолщение мозговых оболочек), бросавшийся в Рейн в поисках конечного избавления, в 44 года начавший терять рассудок, в творчестве своем Шуман по-прежнему безупречен. Его мастерство по-прежнему на олимпийской высоте. И только чувственный акцент, рождавший абсолютно неповторимую заостренность гениальных звуковых идей, этот чувственный акцент ослабевает. Разум, как антитеза болезни, выходит на поверхность и начинает свой поиск. Это по-прежнему разум гения. Но ему же принадлежит знаменитый афоризм: «Разум ошибается — чувство никогда». Бессмертный результат творческого пути великого романтика — живая иллюстрация правомерности этого удивительного признания. ■



Рукопись первого номера цикла «Детские сцены» («О чужих странах и людях») с посвящением сестре Кларе Вик — Мари. 16 февраля 1845

**Главный редактор,
доктор
искусствоведения,
профессор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**



Григорий СОКОЛОВ: «Как человек живет, так он и играет»

Почти четыре с половиной десятилетия имя выдающегося русского пианиста Григория Соколова притягивает к себе напряженное внимание музыкантов и любителей музыки всего мира. Впервые о Соколове заговорили в 1966 после блистательного триумфа 16-летнего ученика Средней специальной музыкальной школы Ленинградской консерватории (класс Л. И. Зелихман) на Международном конкурсе им. П. И. Чайковского в Москве. В 1973 Соколов окончил Ленинградскую консерваторию по классу профессора М. Я. Хальфина. Однако потребность в профессиональном совершенствовании и принципиальная строгость в отношении к собственному внутреннему миру и его эволюции сопровождают музыканта всю жизнь. Критики единодушно в признании интеллектуальной сосредоточенности и эмоциональной раскрепощенности его исполнительских трактовок, его же самого сравнивают с философом-проповедником, дерзновенным идеалистом, каждое выступление которого воспринимается как подвиг духовного героизма, как последнее, прощальное высказывание. Размышления Григория Соколова о музыке столь же неординарны, как и его концертные выступления. Но маэстро принципиально отказывается от интервью, исключением стало его общение с петербургской журналисткой Наталией Тамбовской.

— *Переступая порог звукового мира того или иного композитора, Вы пользуетесь исключительно слуховым восприятием или привлекаете в помощь себе еще что-то? Литературу, визуальный след эпохи?*

— Мне кажется, что с того момента, когда человек перестает формально учиться, он учится... у всего. У меня давно сложилось убеждение, что человек должен делать музыкантские заключения на основе немusикальных впечатлений. Пошел, послушал и сам стал по-другому играть — так не бывает. Пошел в лес — стал по-другому играть! Человек живет, меняется, значит, меняются и его интерпретации. А вообще, я считаю, что много знать — это хорошо. Хотя умножающий познания, как известно, умножает скорбь.



Для концертирующего пианиста преподавание — это небольшие дозы яда.

Но так, видимо, должно быть. Больше того, само желание нечто сыграть — это результат давней подсознательной работы. Но представьте, что вы получаете, например, ноты неизвестного автора XV века, иногда только страна известна. Вы что же, не можете играть? Можете! Существует необъяснимая вещь, когда человек, видимо, находится в каком-то резонансном отношении с тем, что он слышит. Это касается не только композиторов, но и интерпретаторов. Например, в ряду своих любимых пианистов я всегда называю Антона Рубинштейна, которого, естественно, никогда не слышал и не мог слышать, но разделяющая нас бездна времени не мешает ощущению подлинной духовной связи... В некоторых же случаях вы вынуждены много узнавать, например, сталкиваясь с записью мелизмов, иначе ничего не получится. Но это вовсе не означает, что вы приблизитесь к постижению музыки. Есть что-то основное и важное, что не поддается процессу мышления на уровнях, которые мы можем констатировать, мысленно фиксировать... Какие-то

очень важные свойства мозга абсолютно непонятны, но именно они ответственны за решающее действие. Противопоставление интуиции мышлению, по-моему, проблема вымученная. Интуиция и есть высшее проявление мышления.

— *Кроме Рубинштейна, кто из исполнителей Вам особенно дорог?*

— Эмиль Гилельс, Владимир Софроницкий, Glenn Gould, Владимир Горовиц, Соломон, Дину Липатти, Артур Schnabel. Я всегда называю Рахманинова.

— *Эти имена представляют достаточно разные стили, эпохи. Что их объединяет?*

— Думаю, в искусстве всех, кто нам интересен, объ-

единяет их непохожесть. Похожее становится ненужным, потому что есть оригинал. Конечно, сегодня, сию минуту, вы вынуждены слышать многое из того, что является случайным и не будет в дальнейшем интересно людям. Но когда вы обращаете взор в прошлое, вы замечаете, что идете по каким-то огромным, невероятным глыбам. А совсем не по школам. Я вообще считаю, что понятия школы нет. Разговор об этом ведется очень давно. Николаев говорил, что школа — это то, от чего отходят. Он был абсолютно прав. А Schnabel раздражался, когда про него, когда он уже был в Америке, говорили «немецкая школа». Какая немецкая школа? Есть хорошие исполнители, есть плохие, интересные или нет... Но почему немецкая? Неужели Glenn Gould — это канадская школа? Gould — это Gould. Если же говорить о школе как о месте, где учатся, такая школа есть.

Кроме того, есть люди, имеющие биологические способности к какому-то виду искусства, но в силу разных причин не ставшие личностями. Их так и называют: школа

Рембрандта, школа Рубенса. Не оттого, что мы не знаем имен. Когда неизвестно имя, но человек ни на кого не похож, оригинален, так и пишется: мастер такого-то алтаря. И тем более смешно в пределах неких географических границ сваливать в кучу всех профессоров, говоря, что это «русская фортепианная школа». Это странно. А потом идет ленинградская школа, московская и так далее. Мне кажется, это деление не помогает, а только мешает. Настоящая личность, настоящий профессор, это он сам.

— *Как вы относитесь к сочетанию педагогики и активного концертирования?*

— Конечно, это очень разные виды деятельности. Совмещаются они плохо.

Казалось бы, именно концертирующий музыкант и должен учить. Тем не менее, лучше всего учит тот, кто сам преодолел многие трудности. Вообще говоря, для инструментала нужно родиться. В противном случае вы всегда будете наблюдать из зала маленького человечка, борющегося с огромным роялем. И это уже на всю жизнь. Исправить что-то, безусловно, можно и нужно. Но чем более человек создан для этого инструмента, тем меньше он может помочь другому: он просто не знает этой трудности! Это первое.

Второе. Надо учесть, что уровень обучения всегда диктует студент. Вы не можете говорить на абсолютно непонятном ему языке. Но если он понимает ваш язык, возникает вопрос, почему он не учится на слух? Вот он пришел на концерт, слушает Гилельса. Известно, что обычно ученики бегут после такого концерта, и им кажется, что они все могут, все умеют. Потом вдруг наступает спад, резкий. Куда же исчезает понимание? Значит, они все-таки не понимают язык и не понимают, чему надо учиться, потому что по-настоящему учиться нужно не «вилочкам», не аппликатуе, не динамике, не темпу, а каким-то основополагающим вещам. И тот факт, что они не учатся, приходя в зал,

говорит о том, что они не смогут задать нужный уровень тому же концертирующему пианисту и в классе. Значит обучение пойдет на уровне низшей ступени. Если бы можно было сразу говорить на одном языке... Но в консерватории занятия в том смысле, который вкладывается в слово «Meisterschule», почти невозможны. Приходят люди с незнанием элементарной грамматики. О третьей педали не говорю, о ней мало кто знает, но левая педаль!.. Увы, круг замкнулся, мы получаем продукцию тех, кого мы сами выпускали с «тройкой пишем, два в уме».

Третье. Для концертирующего пианиста преподавание — это всегда небольшие дозы яда. Он отравляется специфическими проблемами, присущими другому, пусть даже очень талантливому человеку. Известны примеры, когда на эстраде исполнитель совершал ужасную ошибку, слышанную в собственном классе. Это подсознание, то есть вы реально подвергаетесь воздействию отравы. Я знаю это по личному опыту.

Вот, пожалуй, лишь маленькая толика того, что делает педагогическую деятельность и концертную очень плохо совместимыми, не говоря о том, что концертирование связано с обязательными отъездами. Очень немногие могут самостоятельно далеко продвинуться после толчка, который дает педагог. Работа педагога во многом похожа на работу врача. Со всеми заповедями. Надо лечить, потому что профессиональные трудности — это болезнь. Посмотрите, великие люди почти никогда формально ни у кого не учились или проходили этот этап невероятно быстро. И оставались подчас с незнанием орфографии. У Шопена, например, очень часто встречаются нарушения правил, ну и что?..

А мастер-классы — это просто показуха. Я в своей жизни этим не занимался и наотрез отказываюсь. О чем там может идти речь? Только о самопоказе. Умные рассуждения на отвлеченную

тему. Вы не знаете человека, не знаете, что ему нужно, что он может играть... И начинаете рассуждать отвлеченно о музыке. Кому какая от этого польза? Почему это имеет такое распространение? Потому что это — легко. Это не требует никакой ответственности. Мне кажется, это не имеет ничего общего с педагогической деятельностью. И это не принцип «Meisterschule», когда две личности — пусть одна меньше, другая крупнее — встречаются, обмениваются мнениями. Причем это может длиться долго. Можно посвящать целый день одной пьесе. Только тогда это имеет смысл...

— Концертные программы Вы выстраиваете сами или определенную роль играют пожелания организатора выступления?

— Конечно, сам, а как же иначе? Хотя бывает, о чем-то специально просят. Иногда даже пытаются что-то «за-

трещина, и уже можно делать слюдьми все, что угодно. Ну, допустим, у кого-то действительно так жизнь сложилась, нет концертов. И он согласен сыграть любую пьесу, сказали бы только хотя бы за месяц. Хочет он, не хочет — будет учить. А у другого нет столь экстремальных обстоятельств, но он все равно готов сыграть то, что, может быть, и не хочет. Без какого бы то ни было основания.

— Вам, наверное, тяжело живется с такими радикальными принципами...

— Да Вы знаете... Нет, думаю, что наоборот. Вообще, все не тяжело, что естественно. Тяжело, наверное, когда человек пытается делать что-то ради конъюнктурных соображений, ради какой-то выгоды. Перед ним — масса возможностей, а результат неизвестен. Но ответ прост: надо оставаться самим собой. И что бы потом ни было, во всяком случае, не будет жалко и обидно: себя не предал...



Я играю только то, что люблю, и то, что хочу. Многие беды, в нашей области в том числе, происходят от нас самих: от неразборчивости исполнителей, от их нечестности.

казать». Но тут все решает исполнитель. Я считаю, что многие беды, в нашей области в том числе, происходят от нас самих. От неразборчивости исполнителей, от их нечестности. Ни один тиран ничего бы не смог сделать, если бы не миллионы «лучших учеников». Самое ужасное чудовище... ну, съест одного, двух, но тут же и поперхнется... Невозможно ничего сделать! Нужно иметь подручных. И вот встает легион помощников. Моментально.

Любая инфляция, например, в организации концертной жизни, происходит не по вине какого-то злодея. Виновата наша братия, позволяющая собой помыкать. Впрочем, то же наблюдается и во всех прочих областях. Это как subito piano в оркестре: если хоть один не сделал — не будет subito piano! Достаточно одной уступки, и появляется маленькая

Вот мужество иметь надо, это трудно. Но я чувствую себя в равновесии, в движущемся равновесии, хотя все меньше понимаю пристрастия, приоритеты мира. Мне непонятны многие господствующие ценности. Я вижу, что за словом часто кроется прямая противоположность тому, что оно должно означать. Но у меня нет непоколебимых представлений о том, «как надо, как правильно». Я знаю, «как надо», только в момент игры. Но завтра мне будет казаться, что нужно по-другому. Афоризм Галича: «Бойся того, кто сказал: я знаю, как надо...» — абсолютно точен. Умный человек, обладающий неким знанием, со временем неизбежно приходит к другому знанию. Заменить гармонию алгеброй невозможно. Это как раз то, что приводит к ужасу хорошего ученика: ну вот, я все знаю,

и что? Мы говорим о вещах крайне противоречивых...

И тем не менее, человек может сохранять равновесие, потому что в воздухе везде опора. Это основной постулат аэродинамики. А вообще, я скорее агностик, как ни странно. Познание мира, мне кажется, идет двумя путями: через знание и незнание. Это одно и то же, в сущности. Ответ меня обычно интересует меньше, чем вопрос, потому что я знаю, что полным он никогда не будет. Если вы стремитесь дать точный и ясный ответ, то вы или уйдете от центра проблемы, или коснетесь ее части, но никогда ответ не будет таким же полным, как вопрос. Потому что мысль изреченная уже есть ложь, то есть мы удаляемся от центра, начинаем огрублять. И чем больше в вопросе духа, тем меньше возможности ответа.

Мне все-таки удастся жить в соответствии с моим пониманием ценностей. Значит, у меня полное совпадение с миропорядком. А заставить других следовать своим ценностям, во-первых, невозможно, а во-вторых, это — плохо. Добро не навязывается насильем.

— Вернемся к проблеме формирования концертных программ. Есть ли у Вас какие-то устойчивые драматургические принципы? Как Вы находите сочетание произведений? Как долго программа вынашивается?

— Самое удивительное, что... я, пожалуй, не знаю. Могу сказать лишь одно — я не играю того, что не люблю. Я часто отказываюсь, когда мне пытаются «заказать» какое-то произведение, потому что это редко совпадает с моими желаниями, и, к тому же, концерты обычно планируются заблаговременно, когда я еще действительно не знаю, что на тот момент будет для меня актуальным. Может быть, я и сыграю то, о чем просят, но заранее я не могу быть в этом уверен. Хуже всего тем городам, где я играю в начале осени. Потому что какие-то скрытые желания начинают

проявляться только в период прощания со старой программой, в конце сезона. Это и есть та самая творческая «кухня».

Иногда я настаиваю, чтобы написали, что программа будет объявлена дополнительно, хотя во многих городах этого не любят. Считается, что если в абонементе заявлено 6 концертов, то одних исполнительских имен недостаточно, чтобы привлечь публику. В принципе, я с этим согласен. Хотя я заметил, что в городах, где музыкальная жизнь насыщена и интересна, где есть достаточно подготовленные слушатели, проблем с репертуаром гораздо меньше. Образованной публике интересны разные интерпретации (а сама по себе интересная интерпретация — вещь достаточно редкая), и поэтому одно из условий организаторов концертных программ — чтобы в определенный отрезок времени крупные сочинения не повторялись — отпадает само собой.

Я играю только то, что люблю, и то, что хочу. Важно ведь не только любить, должен быть острый интерес к исполняемой программе. Но такое обостренное желание связано с наиболее узкой частью репертуара. А это еще сложнее спланировать. Иначе говоря, «пятилетний репертуарный план» для меня невозможен. Я знаю, что тем самым создаю массу проблем для всех, кто занимается графиком моих концертов...

Вообще, понять, хороша программа или нет, можно только хотя бы пару раз ее сыграв. Домашних занятий абсолютно недостаточно. Только на эстраде все по-настоящему складывается. Только в момент исполнения происходит какой-то качественный скачок. Вся программа, не говоря об отдельных пьесах, переходит в иную область, где, по существу, и начинается ее настоящее развитие. Очень большие изменения происходят в промежутке между первым и вторым исполнениями. Отсюда — желание играть как можно дольше одну программу.

...Так как же складываются программы? Я действительно не знаю. Могу проиллюстрировать это двумя случаями. Очень давно, после того как я сыграл «Гольдберг-вариации» в Большом зале Ленинградской филармонии, кто-то за кулисами мне сказал: ты сыграл «Хаммерклавир», «Гольдберг-вариации», теперь очередь за «Диабелли». Я ответил категорично: нет, эту пьесу я играть не буду. Но... Через 3 месяца на попире уже стояли ноты, и в следующей программе были «Диабелли». Что-то подобное, видимо, происходит, когда читатель предсказывает писателю неоконченного произведения дальнейший ход событий...

Второй пример — Шенберг. Я всегда с большим уважением поглядывал в его сторону, но особого желания играть эту музыку не было. Но вот — концерт, связанный каким-то образом со Стравинским. В то время я играл «Петрушку», и меня спросили, нет ли желания сыграть что-нибудь еще. Я сказал: «Нет, будет «Петрушка». А потом дома решил все-таки посмотреть ноты. Взял первый попавшийся сборник пьес XX века. Открываю, листаю... Стравинский, Шенберг... Беру первые два такта и вдруг понимаю, что пока я очень много его не поиг-

раю — не успокоюсь. В итоге я сыграл почти все, кроме Концерта, 25-го опуса и трех ранних пьес. Все это лишь отдельные свидетельства того, насколько я не могу предвидеть, что будет в ближайшей программе...

Одно из ограничений, влияющих на структуру программы, — переход от произведения к произведению. Он тоже должен быть интересен и приятен. При этом я совершенно не стремлюсь сделать его гладким. Напротив, многие программы, даже монографические, построены на колоссальных, невероятного масштаба контрастах. Меня это нисколько не пугает. Вот «дерганье» туда и обратно я не очень люблю. Я, пожалуй, никогда не играл, условно говоря, так: Бетховен, Шуберт, Бетховен, Шуберт. Не нравится мне это «туда-сюда», «туда-сюда»... Или, фигурально выражаясь, я не буду играть Пятую симфонию Чайковского после Шестой. То же — в отношении разных авторов. Но, впрочем, никогда нельзя заявлять. Потому что, как Вы понимаете, скорее не я создаю программу, а она сама создает себя.

— Ориентируясь на программы, иггранные вами (Бёрд — Бетховен — Равель; Бёрд — Шопен; Фробергер — Шуберт — Шуман),

можно заметить, что Вам как-то чудом всегда удается опознать «родственников» в музыкантах, казалось бы, никак между собой не связанных.

— Да, Вы знаете, всякая постепенность исторического движения у меня под большим подозрением. Иногда аналогичные открытия совершаются людьми, не ведающими друг о друге.

— Наверное, в пространстве культуры возможен резонанс особого рода?

— Да... Меня не покидает ощущение, что под конец жизни Баха произошло какое-то катастрофическое событие. Какой-то невероятный слом... Открылись какие-то совершенно иные принципы... Недаром он остался как бы на другом берегу, а потом через столько лет к нему словно перекинули некий «мостик». Хотя... Моцарт знал Баха. Есть его переложения баховских фуг. Это совершеннейший Моцарт, но это — и Бах. Однако после Свелинка, Фробергера, Баха явилось какое-то совершенно другое восприятие. Тоже гениальная музыка, тоже говорящая все, что можно сказать вообще о мире, но с каких-то совершенно других позиций. Я не думаю, что все от одного к другому передается. Видимо, существует какая-то внутренняя общность между людьми... Например, общность людей

умных. Как бы они друг с другом ни ссорились, когда происходит что-то экстраординарное, выясняется, что все умные люди составляют какую-то одну группу.

Все это лежит в почти недоказуемой области. Но ясно одно, что у этих людей, при всем различии, есть какая-то далеко, глубоко спрятанная общность. А на поверхности иногда происходит какой-то слом. Я не говорю о композиторской технике, она-то как раз наследуется. Но когда линейное мышление вытесняется вертикальным, когда принципиально меняется уровень полифонии... Будто меняются полюса: вроде бы все на месте, но все — по-другому. И это болезненно. И неудивительно, что так уникально сложилась жизнь Баха. Наша жизнь в Бахе, я бы сказал. После стольких лет молчания — вдруг такой всплеск интереса! Кстати, судьба Фробергера может оказаться аналогичной. Мы пока не знаем, войдет ли он в нашу жизнь в той же степени, что и Бах. Целые пласты музыки потеряны навсегда... В этом, увы, мы преуспеваем: уничтожать и терять. Это единственное, что делается человечеством целенаправленно и постоянно. Но, тем не менее, мне кажется, интерес к Фробергеру сегодня явно усиливается. По моим ощущениям, Фробергер внутренне был очень замкнутым человеком. Начать с того, что он не любил, когда его исполнял кто-то другой. Его мышление строго полифонично. Как бы он ни называл свои пьесы — ричеркар, капричио, канцона, токката, — это все полифонично насквозь. Например, он пишет «фантазия», а это — fuga. И вполне возможно, что именно формальное самоограничение Фробергера препятствует его музыке занять подобающее положение в репертуаре исполнителей.

— Как Вы относитесь к «аутентизму»?

— Вы не представляете, насколько часто задают этот вопрос. Причем — в определенных странах. Об этом всегда





спрашивают в Испании, но почти не говорят в Германии. Такое впечатление, что для немцев это уже пройденный этап. Прежде всего, нужно подумать о том, что есть некая объективная данность — ноты, то есть бумага со значками. Но произведение само по себе всегда субъективно, потому что мы не знаем, какое оно: веселое, грустное, печальное, пока оно не сыграно. И каждый сыграет по-своему. Это совершенно удивительное, феноменальное явление, когда в создании произведения участвуют два человека, как правило, разделенные бездной времени. Иначе говоря, произведение не существует вне интерпретации. Это первое и главное. Другой момент, который необходимо иметь в виду: интерпретация всегда сиюминутна. Разница между тем, что было «сегодня», и тем, что будет «завтра», — неизбежна. Спрашивается, может ли быть интерпретация музейной? Ответ, по-моему, совершенно ясен. Она всегда современна. И настоящая музыка всегда современна. Когда бы она ни была написана. И уж тем более — слушатель. То есть даже теоретически невозможно воспроизвести на сто процентов условия создания произведения. Кроме того, я убежден, что человек в момент творчества не осознает, что делает. В акте творения, как я себе представляю, личность создающего превосходит себя на несколько порядков.

И это тоже не подлежит реконструкции. Еще более экстремальный пример — композитор-исполнитель, интерпретирующий сам себя. Например, Рахманинов. Посмотрите, что написано, и какова интерпретация! Стравинский говорил, что не хочет, чтобы его интерпретировали. К сожалению, его желание не исполнимо. Он будет интерпретирован и интерпретировался самими собою.

— *Ощущение «сиюминутности» интерпретации имеет отношение к импровизационной свободе?*

— Смотря что называть импровизацией. Мы говорили, что каждое исполнение — уникально. Это неизбежность. Накладывает отпечаток собственная жизнь, особенности инструмента, зала, акустики...

— *Дважды в одну реку не войти...*

— Совершенно верно. В этом-то и заключается импровизация. Или вернее — импровизационность. Другой вопрос, в какой мере она необходима? Я думаю, здесь есть явные ограничения. В момент импровизации важно не потерять ощущение целого. Допустим, «Гольдберг-вариации», которые длятся час 28 минут, — это же огромное здание. Оно устоит в момент смены фундамента,

только если эта смена произведена мгновенно. Но сплошь да рядом импровизационным называют исполнение, при котором здание рушится! Я этого не понимаю. Кроме того, в основе любой интерпретации присутствуют опорные моменты, которые намечаются в период предконцертной работы, когда выясняется, на чем собственно зиждется здание, и в процессе исполнения их изменять уже нельзя. Другое дело, что может быть несколько вариантов, как, например, у Гленна Гульда. И чаще всего это — полярные подходы. Полярные интерпретации. Но это уже — продуманные вещи. Это — из жизни пьесы. По-моему, лучше Мандельштама никто не сказал, что небрежность — это увертки романтической лени. Но часто, когда замечают небрежность, говорят — ах, какое романтическое исполнение! Это далеко не так.

Импровизационность... Я думаю, что здесь очень важно сказать, наконец, что запись произведения, вот эти значки — это не абсолют. Абсолютизация записи ведет, как мне кажется, в тупик. Невозможно выразить громадный мир значками, это всего лишь возможность что-то зафиксировать. В какой степени человек свободен по отношению к записи? Человек, допустим, сыграет концерт Моцарта и видит фермату — так записывал Моцарт каденцию или связку, в зависимости от контекста. И если исполнитель будет просто «сидеть» на этой фермате, то это станет выглядеть, по меньшей мере, странно. Если, опять же у Моцарта, в тексте встречается половинка, которая прерывает фигурацию, то, как правило, это означает, что Моцарт просто не записал дальше. Он никогда не успевал записать свое сочинение во всех подробностях. Ему, в общем-то, это не было особенно нужно, он сам играл. Он просто намечал нижнюю и верхнюю точки...

Где кончается свобода и начинается анархия? Я думаю, что безграничная

свобода бесплодна. Создание произведения начинается с ограничения собственной фантазии. Композитор ограничивает себя. Жанром, формой, тональностью. Вот с этого ограничения начинается собственно творчество. То есть, абсолютная фантазия бесплодна. Это просто — ничто. Точно так же, мне кажется, не существует абсолютной исполнительской свободы. Иначе исполнение перестает быть исполнением, здание рушится. Мне кажется, исполнительская свобода имеет колоссальнейшие размеры, возможности, но есть одно ограничение: внутреннее собственное ограничение каждого исполнителя. Оно разное. Но оно есть. Я оставляю в стороне разговор о намеренной лжи. Это уже не искусство, поэтому нам не интересно об этом говорить. Но для каждого человека существуют некие внутренние законы, которые он не может нарушить. В искусстве вообще нет внешних законов. Нельзя акцент на слабой доле такта? У Рахманинова их сколько угодно. То есть, можно все, что хотите, но это должно быть в рамках твоего внутреннего закона. И поэтому человек честный никогда не преступит этой одному ему ведомой границы. Искусство — не работа, не служба, это жизнь, важнейшая ее часть, поэтому как человек живет, так он и играет...

— *Вопрос о границах исполнительской свободы связан с еще одной, животрепещущей, на мой взгляд, проблемой. Я имею в виду проблему Urtext'a.*

— Я боюсь вызвать не совсем точные ассоциации и увести разговор в сторону... Но если хотите, это вопрос религиозный: кто святее. Папа Римский или простой верующий? Во все времена кто-то пытается быть «святее Папы». Возьмем проблему Urtext'a. Казалось бы — все замечательно. Но ведь любую идею можно довести до абсурда. Действительно, насколько приятно поставить на пюпитр ноты, скажем,

Баха, в которых практически ничего нет. Какой восторг! Особенно в сравнении с изданием Муджеллини, где просто «не протиснуться». Очень хорошо, что люди додумались освободить текст от того, что привнесли в него другие, пусть даже великие музыканты. Дебюсси, например, или Шнабель. Все это замечательно. Но в какой-то момент нужно было остановиться. Например, по отношению к Шопену вообще неприемлемо понятие Urtext. Его надо издавать совсем по-другому, предлагая массу вариантов на выбор. Не может быть канонического текста у Шопена. Так он писал. Такой был человек. Он продолжал вносить изменения, когда вещи были уже в гранках. Осталось множество версий. Недаром каталог, составленный Кобылянской, не каталог произведений, а каталог рукописей. Вернее, вариантов. То есть на одно сочинение приходится несколько номеров. Но это вовсе не значит, что существующие редакции обязательно плохи или это чьи-то «вражеские происки». Нет. Существуют великие редакции, только ими надо пользоваться уже после того, как выучите сами.

Вообще, плоха любая догма. Особо старательно выполняемая — тем более. Вот почему я заговорил о религии. Человек сперва создает догму, а потом появляются ее рьяные последователи. Это происходит в любой области, в любое время. В результате начинают абсолютизировать тот же Urtext. Может быть, я не совсем развернуто сказал: что же тут плохого? Да только одно — отношение к тексту как к чему-то окончательному и неизменяемому. А, собственно говоря, почему? Живой человек написал какие-то маленькие значки, чтобы дать возможность другому идти дальше. И вы имеете изумительную возможность самостоятельно, в тишине этот путь пройти, а потом посмотреть, что думали по этому поводу, допустим, Шнабель или Дебюсси. Но если вы считаете, что Urtext — это неоспоримый закон, неизбежно

возникнет формальное отношение, приводящее к абсолютизации текста. Из-за этого, по существу, сегодня утрачено, едва ли не табуировано, умение импровизировать, свободное отношение к тексту, то есть активное отношение к орфографии.



Искусство — не работа, не служба, это жизнь, важнейшая ее часть, поэтому как человек живет, так он и играет...

В итоге мы приходим к плачевным результатам. Я имею в виду, например, беспомощность человека перед каденцией, которую он, по идее, должен сам написать. Совсем не значит, что все прежде сочинявшиеся каденции были конгениальны (не в ильф-и-петровском, не в бендеровском, а в истинном смысле, предполагающем родство душ). Нет! Каденции часто абсолютно выходили за стилевые рамки, но это было нормальное явление. Теперь же человек точно так же может играть плохую каденцию, но вдобавок — чужую. Абсолютно перевернутое сознание. Напиши сам, ты обязан, это будет твоя каденция. Однажды на консерваторском коллоквиуме я задал студенту такой вопрос: «Представьте себе, вы играете концерт Моцарта, а каденции нет, что вы будете делать?». И человек оказался в тупике. Я, говорю, буду искать каденцию. То есть на волну собственного творчества мозг просто не настроен.

— Возможны ли орфографические изменения в тексте?

— Почему же нет? Например, вы берете ноты Уильяма Берда. Что обозначает вот этот знак? Вы знать не можете. Больше того, люди, которые всю жизнь отдают расшифровкам, не знают, как играется украшение у Берда. Они выписаны очень скупо. Вот у Рамо — разнообразная мелизматика, и даже составлены пояснения. Встречаются пояснения у Баха. У Берда этого нет. Вы, естественно,

обращаетесь к предисловию, вы пытаетесь услышать, что говорят люди, которые положили на это жизнь. Выясните, что и они этого не знают. Они только предполагают, что возможно — так, а возможно — эдак. Но даже если вы играете Рамо или Баха, с ко-

или диез? Знак альтерации? А что делать с Бахом, который писал на стыке нотаций? Когда уже повсеместно узаконивалось действие неключевых знаков альтерации на целый такт? А сплошь да рядом их еще выставляли по старинке — над каждой конкретной нотой. Как в этом разобраться? Сколько людей, столько мнений. Бесспорных случаев — по пальцам сосчитать. Так вот, возвращаясь к проблеме Urtext'a... Во-первых, далеко не всегда неотредактированный текст — это окончательная воля автора, а если и так — что с того? Вы все равно оказываетесь в начале пути. И если вы — настоящая личность, вам не скрыться, не потерять себя, по какой бы редакции вы ни играли. Все равно это будет ваша интерпретация. Но и без Urtext'a создавались великие интерпретации. Хотя, повторю, желание увидеть чистый текст мне понятно. Это приятно глазам.



торыми дело обстоит, вроде бы, «проще», вас может настигнуть «проклятые хорошие учеников»: все знаешь, а сам создать ничего не можешь...

Во многих-многих случаях исполнитель вынужден кому-то довериться. Потому что читать автограф очень трудно. А уж в «старой» музыке это вообще невозможно. Вот вам над нотой «до» стоит точка, что это? Муха сидела? Случайная помарка



Теперь давайте посмотрим, как сами композиторы относились к тому, что они создавали. Возьмем Баха. Семь концертов «для клавира с оркестром», из которых ни один не был написан для клавира! Или «Искусство фуги». Для какого инструмента создано это произведение? Да неизвестно. Четыре строки... То ли это ансамбль, то ли просто четырехголосие, то ли это орган, то ли клавесин... Непонятно. Как ни удивительно для нас это сейчас, но в ту пору создатели произведений гораздо спокойнее относились к радикальным, казалось бы, изменениям инструментальной природы сочинения. Мышление было универсальным. Дома музицировали на педальном клавесине, позволявшем играть многое из того, что исполняется на органе. Но при этом получалось совершенно другое звучание. Поэтому мне смешно, когда спрашивают, можно ли играть Баха на рояле или нужно обязательно на клавесине. Вообще, вся проблема аутентичного исполнения — несколько выдуманная. Мне видится здесь некий экстремизм с противоположным знаком.

Сен-Санс, первый издатель собрания сочинений Рамо, полагал, что Рамо может полноценно звучать только на рояле, потому что тогда (вот смотрите — еще совсем недавно!) клавесин считался инструментом, отжившим свой век. Совершенно естественно, что подобная установка вызвала противодействие. Рояль отнюдь не более совершенен, чем клавесин. Просто он другой. Неизбежно начинается возрождение внимания к клавесину. Естественно, что и эта идея доводится до абсурда: можно играть только так, и только тогда так будет так, как звучало. Но следуя этой логике, нельзя играть практически ничего. Почему же, спрашивается, вы играете Бетховена или Шопена на современном рояле? Надо ведь учитывать, что инструмент возник не сразу в том виде и с теми возможностями, какими обладает сегодня... Рояль появился еще во времена Баха, который даже написал для него несколько вещей, но в принципе инструмент ему не понравился. Вольтер вообще назвал рояль инструментом торговцев кастрюлями. Но играть на рояле, не представляя себе способ звукоизвлечения на другом инструменте, в той же степени абсурдно. То есть, если вы пианист, если вы предпочитаете рояль (а клавесин, понимание его природы, требует тоже всей жизни), безусловно важно учитывать, что эта пьеса написана не для рояля. Но на самом деле это достигается довольно легко, причем без долгих рассуждений. Благодаря тому, о чем мы уже говорили: каждый композитор — это мир, обладающий своими неповторимыми особенностями. И если человек, исполнитель, живет в этом мире, он уже и мыслит соответственно своим представлениям о нем. Короче говоря, он уже не сможет играть Рамо по-рояльному. Это невозможно.

...Мне кажется, что музыка, вообще искусство, — это такая область, где счастливо пребывать и невыносимо служить. Служба в нашей профессии — страшная вещь. Ну, во-первых, сразу вместо слово «игра» появляется слово «работа». Надо бы поговорить с лингвистами, выяснить... Во многих-многих языках применительно к музыкантам употребляется выражение «он играет», и никто не говорит «он работает». Это очень важный момент. Искусство — это игра. Это и удовольствие, и мучение, — все вместе... ■

**Беседовала
Наталья ТАМБОВСКАЯ**



Пианист?... Нет, музыкант!

Камилл Сен-Санс в своем «Карнавале животных» поместил «Пианистов» рядом с «Ископаемыми». Когда вы слышите ступо долбящих гаммы несчастливых, которых родители и педагоги, как вам кажется, лишили детства, вы начинаете понимать, почему они вообще оказались персонажами «зоологической фантазии». Давайте, давайте, запишите в этот зоопарк еще и малолетних скрипачей, противно визжащих на своих «четвертушках» и «половинках», а заодно и крошечных девчушек, отобранных в балетные классы, за то, что у них от природы... «выворотные» ножки... Или вы и действительно полагаете, что можно играть, как играет Григорий Соколов; танцевать, как танцует Ульяна Лопаткина, миновав каторжные годы учения?

Вопрос, конечно, риторический — здравомыслящие слушатели понимают, что за блистательными каденциями виртуоза, за ослепительными фуэте балетной этюали — труд, сравнимый разве что с шахтерским. Но если вы нередкий гость в концертном зале или театре, вы не могли не заметить, что порою странно участвуете в исполнении вместе с артистом — у вас напрягаются связки, если певец натужно подбирается к верхней ноте, вы рефлекторно вместе со скрипачом (а ведь вы не пробовали прежде играть на скрипке!) ищете пальцем на струне ту единственную позицию, когда смычок не оскорбит ваш слух фальшью! Точь-в-точь, как болельщик, что, сидя в кресле перед телевизором, нет-нет да и взбрыкнет ногой, пытаясь забить гол вместо «мазилы» форварда.

Придя домой, вы включили музыкальный центр и услышали ту же арию или ту же пьесу в совершенном исполнении... Стоп,

стоп, стоп! Как вы сказали? В совершенном? Так ли? Вернее, всегда ли так? Самое время дать слово нашему герою.

«... *Слушание записей порою подменяет собой концерт. Мне лично кажется, что концерт и запись — неравноценные вещи. Но раньше, когда запись была несовершенна и оттого более естественна, можно было воскликнуть: «Боже, какой изумительный музыкант!».* И человеку отвечали: «Что вы, вот если бы вы услышали его в концерте...». Теперь картина иная. Записи стерильные, хорошие... Миллион дописок, склеек. Все стерильно, все безукоризненно — и никому не нужно. А пойдите-ка на концерт того же музыканта: выяснится, что и слушать нечего. Стерильная запись никогда не бывает гениальной...».

Натолкнувшись в Интернете на эти размышления Григория Соколова, я не поразились их совпадению с собственными на сей счет взглядами. Таблица умножения одна для всех. Но — я обращаюсь к слушателям и критикам, чей слух воспитан на записях великих артистов — почувствуйте разницу между высоким совершенством живого исполнительского акта и перфекционизмом студийной алхимии! Недаром же Соколов, как и немногие его коллеги, предпочитает именно концертные записи (live records). Совершенство его исполнения — духовное, художественное — вбирает инструментальный пианистический перфекционизм, как необходимое (но не достаточное!) условие. И достигается подлинное совершенство не звукорежиссерским монтажом за компьютером, а долгими часами погружения в музыку, репетициями, репетициями...

Только не спешите объявлять сказанное высокопарной банальностью. Войдя в Большой зал Санкт-Петербургской филармонии «с черного хода» (то есть, на самом деле, через «парадный подъезд» № 6) за полчаса до начала концерта, мы оказались как раз ... на репетиции пианиста. Из боковых лож у сцены мы наблюдали за последними предконцертными минутами общения артиста с инструментом. И это нисколько не напоминало лихорадочные попытки «вспомнить текст» — из тех, о которых говорят: «перед смертью не надыхишься». Певец может пробовать голос, «распеваться» за сценой. Григорий Соколов — понятное дело — не станет «разыгрываться» на другом инструменте, ему важен контакт, общение с роялем, живым партнером, приготовление к предстоящему «дуэту».

Зато потом — сколько уже об этом писали прежде! — исчезает само ощущение фортепиано. В какой-то момент, закрыв глаза, забываешь и о пианисте, словно осуществилась, до того известная только в научной фантастике, пе-

редача мысли, художественного образа на расстоянии. Прямо от Баха, от Брамса, от Шумана... Честное слово, сие не цветистая метафора! Но чтобы почувствовать это, надо довериться артисту, который поведет вас за собой.

Григорий Соколов не жалуется аутентистов, не стремится на рояле искусно (искусственно!) воспроизвести клавишинный оригинал. Но с первого же арпеджированного аккорда Sinfonia До-минорной партиты перед вами подлинный (это больше, чем аутентичный!) Бах. Не стандартно барочный Бах, не «бетховенизированный» (в духе Патетической сонаты), — а Бах-мыслитель, которого мы застаем в минуту горестных дум о бренности ли земной жизни, о тщете ли соперничества с Творцом... Отсюда элегичность общего тона, так переключаясь с последовавшими Фантазиями ор. 116 Брамса. В программах Соколова не бывает ничего случайного, они всегда продуманы и крепко выстроены. Так и нынче, в брамсовских каприччио и интермеццо оживали поэтические маски «Карнавала» Шумана. Контраст пылких и энергичных «флорестановских» каприччио и лирических интермеццо, воскрешающих облик Эвсебиа — другой шумановской ипостаси, — был словно притушен. Лишь в последнем ре-минорном каприччио Соколов дал волю вырвавшемуся чувству: оно отдавало незалечиваемой с годами болью. Одно из последних сочинений Брамса, обращенное к памяти об ушедшем друге (оно и возникло во время редакторской работы над томом произведений Шумана), Григорий Соколов сыграл пронзительно и как-то особенно погруженно в глубоко личный тон высказывания.

Позднему, мудрому Брамсу не противоречил и начатый молодым Шуманом в 1835 году (в один год с «Карнавалом») «Концерт без оркестра», спустя почти двадцать лет, в 1853 изданный композитором под титулом «Третья большая соната». Первоначальное название не случайно: «Концерт без оркестра» с его подчеркнута собственно фортепианной фактурой — антитеза и будущим сонатам юного Брамса, сочинявшего своего рода «симфонии для рояля», и даже соседнему опусу самого Шумана — его «Симфоническим этюдам». И здесь исполнительским камертоном Григорий Соколов избрал драматические страницы третьей части — цикла «строгих вариаций» на тему Клары Вик, жены Шумана и единственной «далекой возлюбленной» Брамса.

Сыгранный на бис Шопен (прелюдии), как всегда у Соколова, «не ищет выгод». Как и вырастающий из Шопена Скрябин — порой с трудом от Шопена отличимый ранний, и рафинированный,

изломанный поздний. Что объединяло все исполненные в этот вечер произведения (помимо явственно прочерченной артистом логики последования), так это общая всем интерпретациям ностальгическая грусть по, увы, уходящему времени, по ускользающей красоте. Григорий Соколов больше, чем пианист. Он музыкант — из тех немногих, сегодня едва ли не исчезающих великих «Исполняемых». Уходящая натура... ■

Иосиф РАЙСКИН

В ноябре 2010 Г. Соколов гастролирует по городам Германии (Вупперталь, Лейпциг, Швайнфурт, Ландсхут, Вайден, Розенхайм); затем — Люцерн (27.11), Париж (30.11), Люксембург (5.12), Брюссель (7.12) и Вена (11.12).

Программа первой половины сезона 2010—11: И. С. Бах. Партита № 2 с-moll BWV 826. Брамс. Фантазии ор. 116. Шуман. «Юмореска» ор. 20. Четыре пьесы ор. 32 (Скерцо, Жига, Романс, Фугетта).



ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Бетховен. Вариации на тему Диавелли ор. 120. Запись live. Санкт-Петербург, 1985.

И. С. Бах. «Искусство фуги». Партита № 2 с-moll.

Брамс. Баллады ор. 10. Соната № 3 f-moll. Запись live. Париж, 1992—93.

Шопен. Соната № 2. Запись live. Париж, 1992. Этюды ор. 25. Запись live. Санкт-Петербург, 1985.

Шопен. 24 прелюдии. Студийная запись. Париж, 1990.

Шуберт. Сонаты G-dur D 894, B-dur D 960. Запись live. Хельсинки, 1992.

Скрябин. Сонаты №№ 3, 9. Прокофьев. Соната № 8. Рахманинов. Прелюдия D-dur ор. 23. Запись live. Санкт-Петербург, 1988.

DVD «Live in Paris». Бетховен. Сонаты ор. 14 №№ 1, 2; ор. 28. Комитас. «Шесть танцев». Прокофьев. Соната № 7. Концерт в Театре на Елисейских Полях, 2002.

Записи можно заказать на сайте артистического агентства АМС: www.amcmusic.com



Рояль на Поляне

Необычный Klavierabend Владимира Виардо состоялся в Музее-усадьбе Л.Н. Толстого в Ясной Поляне.

Международный съезд потомков Льва Николаевича Толстого прошел в Ясной Поляне, в Музее-усадьбе великого писателя, с 16 по 22 августа 2010. История этих собраний восходит к 2000. В нынешнем, шестом по счету съезде, участвовало более 100 потомков из России, Франции, Италии, Швеции, США, Великобритании, Уругвая и Бразилии (всего их около 350, они живут в 25 странах)... Начав заметку несколько в духе официальной хроники, ваш рецензент немедленно сворачивает к личным наблюдениям: действительно, Толстые подобрались практически на любой вкус, цвет волос и разрез глаз — от нордических блондинов до жгучих средиземноморских брюнетов и темпераментных латиноамериканцев.

В год смерти Толстого инициатор и вдохновитель подобных собраний —

директор яснополянского музея, член Общественной палаты Российской Федерации, заслуженный работник культуры РФ, праправнук писателя **Владимир Толстой** — предложил гостям съезда настоящий эксклюзив: **клавирabend знаменитого русского пианиста Владимира Виардо**. «Special event» — так звучит это по-английски; красивого русского эквивалента не существует (дословно — «особое событие»). Упоминание английского языка не случайно: большинство зарубежных Толстых (среди них есть и совсем маленькие дети) совершенно не владеют русским, так что для них пришлось устраивать ускоренные курсы «великого и могучего». И естественно, что выбор директора пал именно на фортепианную музыку, один из прекраснейших языков земли, не требующих перевода.

Состоявшийся 22 августа концерт стал совместным проектом яснополянского музея и журнала «PianoФорум». Концертный рояль и фортепианного мастера (браво, блистательный Артем Деев!) предоставила Международная музыкально-техническая компания.

Специально для события на территории музея построили сценическую площадку на открытом воздухе. Так что концерт проходил в окружении яблоневых садов, под аккомпанемент ветра, непрерывно собиравшегося (но так и не пролившегося) дождя — привычная, хотя и несколько подзабытая в предшествующий аномальный зной, картина русской средней полосы в конце августа. Усадебно-деревенский пейзаж дополнял раздававшийся временами собачий лай.

«Толстой и музыка», в частности, фортепианная, — огромная и многогранная

М. Сегельман, В. Виардо



тема. Напомним, главными фигурами вечеров в усадьбе при жизни Толстого были Сергей Танеев и Александр Гольденвейзер. Музыка стала и жизненным, и литературным сюжетом Льва Николаевича: известно, что коллизия его «Крейцеровой сонаты» навеяна платоническим романом — скорее всего, вымышленным — Сергея Танеева и жены писателя, Софьи Андреевны Толстой. О музыкальности самого Толстого, о музыкальной метафизике толстовской прозы и о многом другом рассказал во вступительном слове главный редактор журнала «PianoForum» Всеволод Задерацкий.

Блестящий русский пианист, артист и интеллектуал, один из любимейших учеников и уже давно маститый педагог (ныне профессор Университета Северного Техаса в США), Владимир Виардо, помимо собственно фортепианного, обладает еще и специфическим, присущим артистам «старой школы» талантом — выстраивать концертные программы. В «сюжете», предложенном пианистом, скрывался тонкий и не сразу понятный смысл. Открывали программу пять песен Франца Шуберта в фортепианной обработке Франца Листа. Две из них — «Город» и «Приют» — принадлежат посмертному, составленному Тобиасом Хаслингером, циклу «Лебединая песня». Композитор скончался в 1828 году — и в этом же году родился Лев Толстой. Первая тетрадь прелюдий Клода Дебюсси завершена в год смерти писателя (1910). И пусть сыграна была написанная через пару лет вторая тетрадь, идея очевидна: **хронологические рамки концерта — это и жизнь самого Толстого, и отражение волнующего и драматического (в том числе в его творчестве) перехода искусства XIX века в XX столетие.** Между

песнями Шуберта-Листа и прелюдиями Дебюсси — 2 ноктюрна (F-dur, op. 15 № 1, c-moll, op. 48 № 1) и Баркарولا Шопена: этот композитор — едва ли не самый любимый у писателя («Шопен в музыке — то же, что Пушкин в поэзии»).

Владимир Виардо по-прежнему в блестящей пианистической форме. И если в Шуберте и Шопене еще чувствовалась некоторая «поправка на пленэр» (ни погодные, ни акустические условия не были идеальными), то Дебюсси буквально зажег публику, вбросил ее в иное пространство: парадоксально, оно одновременно напоминало и большой концертный зал, и маленький изысканный салон. Перейдя в иную возрастную категорию, Виардо, как в молодые годы, остался необыкновенно энергичным и контрастным пианистом: рискованные, но оправданные piano и наполненное forte, четкость

линии и выпуклость красок — артистические свойства, знакомые его поклонникам во всем мире. Исполнение прелюдий Дебюсси маэстро предварил живым и афористичным комментарием на английском языке. Как и в случае с профессором Задерацким, переводчиком (в первом случае с русского на английский, во втором — с английского на русский) выступил случайно оказавшийся неподалеку музыкальный журналист, пожелавший остаться неизвестным. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

Фото Павла ТАРАСОВА

P.S. 2 сентября «яснополянскую» программу Владимир Виардо представил во Львовской филармонии (продюсер — Ирина ЗАДЕРАЦКАЯ).



В. Толстой, М. Броканова, В. Задерацкий



Рахманинов non-stop

В День города Москвы, 5 сентября 2010, Московский государственный объединенный музей-заповедник при поддержке Правительства Москвы и Префектуры Восточного административного округа провел в Царской усадьбе Измайлово IV Торжественный Инвалидный концерт. Ни в Москве, ни в России подобного события еще не было: «День музыки С. В. Рахманинова» — это, фактически, серия концертов на открытом воздухе, продолжительностью более 7 часов, посвященная музыке лишь одного автора.

Симфонические, фортепианные, вокальные, хоровые сочинения С. В. исполнили пианисты и певцы, хоры, оркестр. Среди них Галина Горчакова (сопрано), Павел Баранский (баритон), Олег Долгов (тенор); Александр Синчук и Михаил Семенов (фортепиано); один из лучших хоровых коллективов России, Саратовский губернский театр хоровой музыки под руководством заслуженного деятеля искусств РФ, проф. Людмилы Лицовой; и, конечно, постоянный творческий партнер музея, Государственная академическая симфоническая капелла России (дирижер — художественный руководитель

коллектива, народный артист РФ, лауреат Государственной премии России, проф. Валерий Полянский).

В начале и в конце дня, как символ связи Рахманинова с Россией, с православной традицией, звучали духовные сочинения — «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение». Исполнение «Всенощной» саратовским коллективом стало настоящим открытием: наполненность, духовная мощь в соединении с безупречным ансамблем. Едва ли можно представить себе звучание практически студийного качества на открытой площадке и со звукоусилением, — но ведь было!

Акция стала частью цикла Инвалидных концертов, уже третий сезон проходящих в Царской усадьбе Измайлово. В нынешнем году отмечается 160-летие со дня открытия Николаевской (Измайловской) военной богадельни. Построенная на Измайловском острове (увы, на картах он до сих пор официально именуется «Городком имени Баумана») в царствование Николая I, она дала кров и пищу солдатам, пострадавшим в войнах за Россию, и их семьям.

О Рахманинове в музее вспомнили не только как о величайшем музыканте, но и как об одном из крупнейших благотворителей в истории России.



Известно, что он тратил на эти цели более двух третей своих заработков. Незадолго до смерти композитор сделал огромные пожертвования в фонд Сталинградской битвы.

Фортепианная часть акции, прошедшей при поддержке Представительства фирмы «C. Bechstein» в России и Международной музыкально-технической компании, — это выступление 4-х пианистов: Михаила Семенова, Даниила Харитонов, Дмитрия Майбороды и Александра Синчука. Ученики профессора Валерия Пясецкого в Центральной средней специальной музыкальной школе **Даниил Харитонов** и **Дмитрий Майборода** — будущее (и уже весьма близкое) русского пианизма. Д. Харитонов весьма юн и весьма же талантлив; Д. Майборода уже знает, что такое успех: он — победитель Евровидения для молодых музыкантов 2006 года.

Открыл фортепианный парад **Михаил Семенов**, и открыл блестяще, удержав внимание публики после «ударного» исполнения «Колоколов» (хор и оркестр ГАСК, солисты О. Долгов, Г. Горчакова, П. Баранский; дирижер В. Полянский). Программа Михаила Семенова величиной почти в концертное отделение (пять прелюдий, «Мелодия», ор. 3 № 2, «Полька В.Р.») была сыграна с размахом и свободой, но, к счастью, без стилистических и звуковых «перегибов», случающихся на концертах open-air.

Завершивший фортепианный променад **Александр Синчук** еще раз подтвердил, что он — одна из главных надежд современной пианистической России. В минувшем сезоне вехой его прекрасно складывающейся карьеры стал «сольник» в Карнеги-холле. Далее озвучим строчку артистического резюме: в 2008 Александр Синчук победил на IV Международном конкурсе имени

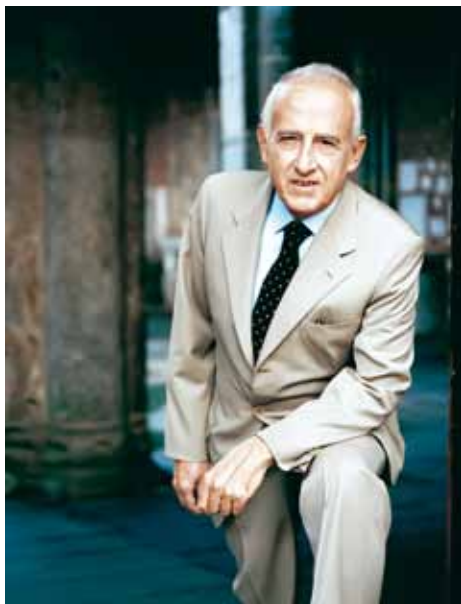
С. В. Рахманинова в Москве. Этот артист буквально создан для музыки Рахманинова (безусловно, не для нее одной!). Помимо исключительных пианистических качеств, он не просто «напитан» атмосферой рахманиновского тематизма, формы, особой энергией, которую часто называют духом; но главное —

блестяще передает эту энергию слушателям. Три этюда-картины ор. 39 и Вторая соната во второй редакции — среди сильнейших художественных впечатлений вашего рецензента за последний сезон (если не больше).

Едва завершив сольную программу, Александр Синчук вновь вышел на сцену — теперь уже как партнер баритона Павла Баранского. Их дуэту, сложившемуся в проектах музея-заповедника, около двух лет. За эти годы сыграно несколько блестящих концертов (один из них — в Зале Конгрессов ЮНЕСКО в январе 2010), записан компакт-диск музыки Рахманинова. В начале сотрудничества лидером дуэта, безусловно, был Павел Баранский, певец редкого ныне мастерства, вкуса и смысла. Сейчас рискованный поначалу союз двух ярких, молодых, темпераментных индивидуальностей приобрел свойства настоящего ансамбля, и в этом немалая заслуга чуткого и в высшей степени склонного к саморазвитию Синчука. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН
Фото Павла ТАРАСОВА





Итальянский пианист Маурицио Поллини (род. 1942) получил Praemium Imperiale в области музыки, вручаемую ежегодно Японской ассоциацией искусств.

Дотируемая общей суммой около 140.000 евро, премия вручается в категориях «Живопись», «Скульптура», «Архитектура», «Музыка» «Театр/кино» и является своеобразной Нобелевской премией в области искусства.

Поллини осенью нынешнего года исполняет «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха в Японии, радуется меломанов Рима Фортепианным концертом Шумана, а зимой сконцентрируется на поздних сонатах Бетховена (№№ 30–32): в Неаполе, Болонье, Лондоне. Для американского турне (март-апрель 2011) он выбрал Концерт № 23 Моцарта и Концерт Шенберга.

Новым президентом Международного конкурса пианистов В. Клайберна стал Дэвид Чемблесс Уотерс. Его предшественник Ричард Родзинский, многое изменивший в структуре состязания в 1986–2009, теперь возглавляет рабочую группу Международного конкурса им. П. И. Чайковского (см. с. 18).

Господин Уотерс в детстве брал уроки игры на рояле у своей матери — ученицы Розины Левиной; профессиональный экономист. Был менеджером нескольких музыкальных ансамблей и оркестров. До декабря 2010 он сохраняет пост генерального директора Симфонического оркестра Северной Каролины.

21 августа в Вене на 85-м году жизни скончался пианист Леонид Брумберг.

Он родился в Ростове-на-Дону, учился в Московской консерватории у Генриха Нейгауза, был его ассистентом. Затем преподавал в ГМПИ им. Гнесиных. В 1981 эмигрировал в Австрию, преподавал в Венской консерватории. Выступал с Г. Рождественским, Е. Светлановым, К. Кондрашиным и З. Метой. В его репертуаре было свыше 100 сольных программ и 30 фортепианных концертов. Л. Брумберг являлся акцентной фигурой Рейнского Музыкального фестиваля, в 1991–96 исполнил на этом фестивале все произведения Шопена.





Вручены премии «Gramophone Award» — после «Grammy», пожалуй, самые престижные в области звукозаписи.

В номинации «Инструментальное исполнительство» победителем стал CD **Аркадия Володося «Live in Vienna»** («Sony Classical»). Его программа: Бах. Концерт BWV 596. Лист. «Годы странствий», год II: Италия. Равель. «Благородные и сентиментальные вальсы». Шуман. «Лесные сцены». Скрябин. «Danse languide» op. 51 № 4. Соната № 7. Две прелюдии: op. 11 № 16, op. 37 № 1. Чайковский–Володось. «Детские песни».

В номинации «Камерная музыка» лауреатом стал диск Александра Мельникова и Изабель Фауст «Бетховен. Сонаты для скрипки и фортепиано».



Компакт-диск Александра Мельникова «Шостакович. 24 Прелюдии и фуги» (Harmonia Mundi) получил Приз Немецкой критики — он назван «Записью года» в номинации «Фортепианная музыка».

Рецензия на диск — в рубрике «CD. Выбор редакции» в № 2, 2010.



Титульный лист первого издания Симфонических этюдов (написаны в 1834–1835, изданы в 1837)

Посетителям крупнейшего российского форума, посвященного классической музыке — forumklassika.ru, было предложено проголосовать за любимое фортепианное сочинение Роберта Шумана.

Вот результат:

- «Симфонические этюды» — 25,86%
- «Карнавал» — 17,82%
- «Крейслериана» — 16,67%
- Фантазия — 12,64%
- «Венский карнавал» — 6,32%
- «Фантастические пьесы» — 5,75%
- «Юмореска» — 5,17%
- «Детские сцены» — 4,02%
- «Бабочки» — 3,45%
- «Лесные сцены» — 1,15%



Первая премия будет!

«Перезагрузка» Международного конкурса им. П.И. Чайковского идет полным ходом. Председатель Оргкомитета Валерий Гергиев и руководитель рабочей группы Ричард Родзинский настроены оптимистично и энергично. Среди новшеств: конкурс пройдет в двух городах – Москве (фортепиано, виолончель) и Санкт-Петербурге (скрипка, вокал), лауреатов ждут контракты с ведущими мировыми агентствами, а число профессоров Московской консерватории в жюри будет сведено к минимуму (так, в фортепианном жюри исключение сделано лишь для проф. Михаила Воскресенского). Ричард РОДЗИНСКИЙ в эксклюзивном интервью журналу «РiаноФорум» рассказал о своем видении конкурса и, прежде всего, фортепианной его части.

— В 1986 Вы стали директором Международного конкурса Вэна Клайберна в Форт-Уорте. Вероятно, как и сейчас в Москве, Вы попытались что-то изменить в «формате» состязания?

— Прежде всего, репертуар: он стал более свободным. Ведь участники конкурса — это не студенты, а молодые профессионалы. Следовательно, они должны знать, как построить программу. Зачем заставлять пианиста играть на конкурсе сонаты Моцарта, если его мир — Рахманинов и Чайковский. Каждый тур мы стремились сделать своего рода сольным концертом участника. Для жюри, кстати, это не сложнее, чем слушать одно и то же. Для хорошего жюри...

Базовые изменения произошли в работе с прессой, в PR-кампании.

Мы стали проводить очные предварительные прослушивания. Это были публичные выступления кандидатов, ведь для пианиста важно играть именно на публике, а не для нескольких членов жюри. Это совсем другое ощущение.

Ввели новую систему голосования. Организовали запись всех туров, чтобы каждый участник на следующий день после выступления мог получить диск.

— Вы знакомы с европейским конкурсным опытом?

Конечно, и не только с европейским. Брал отовсюду понемножку. Среди конкурсов, в которых я находил интересные идеи, — им. Ф. Шопена в Варшаве, в Хама-матсу (Япония). Надо сказать, что очень многое базировалось на опыте Конкурса им. Чайковского, поскольку Клайберн хотел сделать конкурс, похожий на московский. Например, идея исполнения двух концертов в финале, а не одного.

— Как Вы сами думаете, зачем прежде всего Вас пригласили на Конкурс Чайковского? Для пресловутой «перезагрузки»?

Я думаю, меня пригласили, чтобы провести конкурс чисто, эффективно, прозрачно. Чтобы не случалось, скажем так, странных ситуаций при голосовании, чтобы система голосования позволяла приблизиться к высочайшей точке объективности. Чтобы уйти от извечной проблемы «ученик — педагог». Еще — помочь В. Гергиеву в формировании состава жюри. Привнести новое в структуру конкурса в соответствии с современными возможностями. Индивидуализировать отношение к участникам, к членам жюри, работать с международными

гостями. И, наверное, самое важное: создать систему менеджмента. Ведь на конкурс приезжают не для того, чтобы увезти премию, а чтобы начать карьеру. Так что — ангажементы. На Конкурсе Клайберна мы предлагали около 200 ангажементов.

— На Конкурсе им. Г. Анды в Цюрихе основная доля ангажементов достается победителю. Вы в Форт-Уорте решили иначе. Почему?

— Очень просто: молодые лауреаты могут просто не выдержать такое количество выступлений. Они молодые, помимо концертов, им надо совершенствоваться, учиться. И мы ограничились: максимум 50 ангажементов для одного лауреата. Еще одно практическое замечание. Допустим, мы договариваемся о концерте лауреата с оркестром, но оркестр ставит условие: концерт Моцарта. А если Моцарта лучше играет лауреат не первой, а второй премии?..

Я убежден, действительно **первая** премия бывает не чаще одного раза в 20 лет. Налейте молока в стакан, дождитесь, когда наверху будут видны сливки. Вы увидите очень четкую границу между молоком и сливками, а вот внутри сливок границ нет. Для меня финалисты —

как сливки, внутри «верхнего слоя» нет большой разницы. Неважно, первая, вторая или третья премия. В любом случае — есть линия между ними и остальными. А такие суперзвезды, как Ашкенази или Аргерих, не зажигаются на каждом конкурсе.

— Возможно ли сделать карьеру без конкурсов?

— О, конечно! Есть ведь примеры — Евгений Кисин, Аркадий Володось. Американка Симоне Диннерстайн. Музыкальное сообщество может быстро узнать и распознать. Кроме того, огромную роль играют дирижеры. Достаточно вспомнить Герберта фон Караяна, который умел распознавать юные таланты.

— И все же, это скорее исключения.

— Знаете, я рассматриваю конкурс как своего рода витрину. Для менеджеров и импресарио — это возможность познакомиться с артистами, для артистов — наиболее дешевый и простой путь показать себя, один из путей, чтобы быть замеченным.

— Что для Вас означает определение «хорошее жюри»? Вы подчеркнули эту фразу в начале беседы...

— Хорошее жюри — честное жюри. Это невероятно

важно. Хотя новая система голосования «Scores of Harmony» [с ней можно познакомиться на официальном сайте Конкурса им. Чайковского — прим. ред.] позволяет сразу распознать манипуляции и скорректировать их.

Еще очень важно, чтобы все члены жюри слушали «похоже», если так можно выразиться. У меня на Конкурсе Клайберна случалось, что одни слушали очень эмоционально, а другие — абсолютно интеллектуально, бесстрастно. Их идеал — Булез, Шенберг! И тогда победитель становился результатом компромисса, а это уже не очень интересно. У членов жюри должно быть похожее отношение к музыке.

Еще — они должны быть пианистами, знать музыку.

— *Обязательно пианистами? Сейчас ведь очень модно включать в состав жюри менеджеров, импресарио.*

— Но хотя бы по первому образованию они должны быть пианистами, должны уметь играть на рояле. У нас



Валерий ГЕРГИЕВ: «Есть некоторые основания бояться растянутых сроков реконструкции Большого зала Московской консерватории, есть некоторые основания бояться, что что-то произойдет с акустикой. Но самое важное: сегодня никто не может дать 100-процентную гарантию, что к июню 2011 зал будет функционировать. Мы уже проходили через стройки... Дай Бог, чтобы БЗК тщательно и бережно отреставрировали, тогда конкурс пианистов пройдет в нем. Но должно произойти чудо».



были ошибки, когда оценивать пианистов приглашали скрипачей, менеджеров. Они по-другому слушают, они, не будучи пианистами, не могут понимать и чувствовать, допустим сонату Шуберта «изнутри».

— Валерий Гергиев на пресс-конференции дал понять, что в фортепианном жюри конкурса не будет профессоров Московской консерватории, да и вообще, при формировании жюри целью было «отсечь» преподающих музыкантов.

— Да, именно так. Конечно, они могут изредка давать мастер-классы,

но в целом (может быть, за исключением одного члена жюри) их педагогическая работа должна быть уравновешена концертной практикой. Причина — всем известные проблемы прошлых конкурсов, слишком много было учеников членов жюри.

— *Вероятно, очень сложно выполнить подобное условие. Во-первых, очень мало концертующих пианистов, которые не преподают. Во-вторых, востребованный концертующий пианист, звезда вряд ли сможет себе позволить больше полумесяца провести в Москве, наслаждаясь многочасовыми прослушиваниями.*

— Мы делим жюри на две части: те, кто будет работать в течение всего конкурса, и те, кто приедут только на неделю. Это самые занятые. Вы скажете: «Как же так? Они будут судить, не услышав сольных выступлений участников». Но как делают карьеры пианистов? В первую очередь, концертами с оркестром! Вот «звез-

ды» и будут оценивать исполнение концертов, в этом есть определенный смысл.

— *Валерий Гергиев назвал некоторые имена будущих членов жюри: Марта Аргерих, Нельсон Фрейре, Михаил Плетнев, Денис Мацуев. А кто будет заниматься предварительным отбором, прослушивать видеозаписи?*

— Мы пригласили Дмитрия Алексеева, Марчелло Аббадо и Юргена Мейера-Йостена. Думаю, Алексеева представлять не надо — блестящий пианист, ученик Дмитрия Башкирова, лауреат, кстати, Конкурса

им. Чайковского 1974 года, победитель Конкурса в Лидсе. Марчелло Аббадо — композитор и пианист, много лет он был директором Миланской консерватории. Я работал с ним на нескольких конкурсах, у него есть «нюх». Юрген Мейер-Йостен — по образованию пианист, более 20 лет он возглавлял отдел музыки на Баварском радио, долгое время руководил конкурсом ARD в Мюнхене. Кстати, в 1974 он был членом жюри Конкурса им. Чайковского.

— *Валерий Гергиев в одном из интервью обмолвился, что у председателя жюри не будет столько полномочий, сколько было раньше.*

— Одной из болезненных проблем Конкурса им. Чайковского всегда был тот факт, что председателя жюри наделяли слишком большой властью. Вообще, очень опасно иметь слишком «сильного» председателя. Представьте себе, кто стал бы спорить с Артуром Рубинштейном или Леонардом Бернштайном, чей авторитет, конечно же, давит? А у нас в жюри будет много личностей суперизвестных.

— *Какова тогда роль почетного председателя жюри — именно так называется «должность» Вэна Клайберна на конкурсе.*

— Это просто дополнительный «вес» конкурсу, его имиджу. Клайберну эта идея очень нравится, он хочет приехать в Москву на весь конкурс. Сам же он никогда не работает в жюри: слишком переживает за участников.

— *Известно, что Вы не сторонник ставшей уже традиционной «церемонии» выбора роялей, и пианисты будут играть на роялях одной марки.*

— Это очень деликатный вопрос. Я по опыту знаю, что, как только к конкурсу допускаются несколько фортепианных фирм, их представители иногда начинают «работать» с участниками. Предлагать им деньги, концерты. А участникам надо концентрироваться на конкурсном выступлении.



Поэтому мы считаем нужным защитить конкурсантов от подобного давления. Все будет в равных условиях. Но, может быть, на конкурсе будет рояль другого бренда, если мы убедимся в его высочайшем качестве, а также если фирма-изготовитель даст письменную гарантию не вступать в какие-либо контакты с участниками.

— *На многих конкурсах и на Конкурсе им. Чайковского, в частности, в последние десятилетия предпочитают на присуждать первые премии. Как настроена нынешняя команда организаторов?*

— Я абсолютно настаиваю на этом! Первая премия обязательно должна быть. Знаете, на одной из генеральных ассамблей Всемирной Федерации международных музыкальных конкурсов (WFIMC) однажды была организована дискуссия на эту тему. И Рената Роннефельд (более 40 лет она руководила конкурсом ARD в Мюнхене, была вице-президентом WFIMC) привела два аргумента в защиту неприсуждения первой премии. Она сравнила конкурсы с... винодельнями. Профессионалы знают, что бывают годы, когда вино — не самое лучшее. Может быть, солнце не такое было, виноград не так вызревал. Или еще что-нибудь. Так и на конкурсах. Другой пример: если никто из участников не играет достойно, зачем давать одному из них надежду на карьеру? Но этот аргумент применим к небольшим конкурсам. А на большом обязательно должен быть победитель. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**

Быть романтиком



10 сентября. Москва.
Камерный зал Филармонии.
Открытие сезона.
Франческо ПЬЕМОНТЕЗИ

«Мой психоаналитик говорит, что секс для меня — способ преодолеть одиночество. А что говорит об этом твой психоаналитик?» Причудливый диалог героев одного из фильмов Вуди Аллена (передан близко к тексту) прекрасно иллюстрирует одну из особенностей нынешнего мира искусства. Вместо живых понятий — бренды, вместо личного отношения — «перехватывающая парковка», чье-нибудь «особое» мнение, под которое должны подстроиться остальные. Благоклонность гения или звезды (тождественность, часто подтвержденная рыночной стоимостью) как бы и не требует «мелкого шрифта», «примечаний», не говоря уже о доказательствах.

Вот вам и одно из таких мнений. «Его игра произвела на меня глубокое впечатление. Он одновременно страстный и интеллектуальный музыкант, обладающий глубоким внутренним миром. Его любовь к музыке сочетается с огромной честностью, поскольку господин Пьемонтези всегда жаждет правды в своих музыкальных интерпретациях. Я думаю, это чудесный музыкант». Слова Марты Аргерих о Франческо Пьемонтези — как некая грамота, предохраняющая от сомнений или критики.

Молодой (родился в 1983) швейцарский пианист учился у одних и брал мастер-классы у других видных музыкантов. Он — лауреат нескольких конкурсов (из важнейших отметим III премию Конкурса Королевы Елизаветы в Брюсселе, 2007); участник фестивалей (из пресс-релизного моря выловим наугад Шлезвиг-Гольштейн, Рурский, фестиваль Марты Аргерих в Лугано). И, конечно, весьма внушительен список залов и партнеров — солистов и оркестров. В Москве Пьемонтези дебютировал в апреле 2009: сольная программа в Ка-

мерном зале ММДМ выплыла в последний момент (первоначально пианист должен был сопровождать вокалисту). И вот новое появление — в Камерном зале Московской филармонии с весьма неординарной программой: Первая партита Баха (B-dur BWV 825), «Вариации и фуга на тему Генделя» Брамса, «Посвящение Шуману» современного швейцарского автора Фабио Тоньетти (род. 1965) и Фантазия оп. 17 самого Шумана.

Судить об артисте лишь по его внешнему облику иногда опрометчиво, однако в данном случае он гармонирует пианистической манере. Перед нами высокий, романтичный, несколько «несовременный» молодой человек в очках. Именно этот налет «загадочности» и «несовременности» привлечет к Пьемонтези, как говорили раньше, широкие массы слушателей. Так уж повелось, что наш человек (не имею в виду профессионалов — исполнителей, педагогов, критиков) любит в западных артистах качества, сближающие их с русскими, — непредсказуемую «душевность», «загадочность» и «философичность».

Оглядываясь на концерт Пьемонтези, признаем, что музыкант подарил несколько незабываемых мгновений, звуковых штрихов, исполнительских идей. Однако главное впечатление — все же некоторая непоследовательность, незавершенность. Пьемонтези напоминает бегуна — героя известной бардовской песни: «На 10 тыщ рванул, как на пятьсот». Иначе говоря, акцентируясь на деталях, пианист жертвует целостным охватом и всей программы, и формы каждого сочинения.

Бах в трактовке Пьемонтези совершенно игнорирует весь контекст интерпретаций последнего полувека: имеются в виду не только аутентисты, но и, так сказать, традиционные, не присягнувшие историческому исполнительству артисты. Играть Иоганна Себастьяна так подчеркнута-романтически (агогика, педаль, сам звук) после Гульда и обоих Рихтеров (Святослава и Карла) — для этого нужна смелость, однако временами ее-то Пьемонтези и недостает.

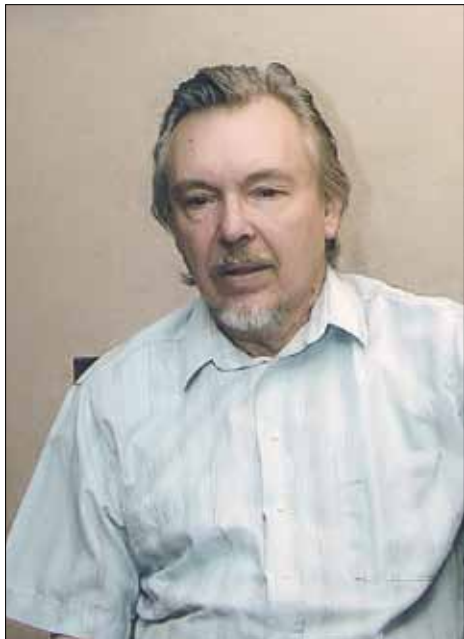
Брамсовские вариации с фугой стали едва ли не лучшим номером программы: вся композиция превосходно выстроена, полифония прослушана. «Отточенность и детализированность письма в каждой вариации-миниатюре и идеальная логика становления крупной формы» — эти свойства брамсовского сочинения, отмеченные крупнейшим российским исследователем композитора, проф. Екатериной Царевой, стали, во многом, и свойствами исполнения. К сожалению, с Фантазией Шумана дело обстояло существенно хуже. Сочинение рассыпалось на ряд фрагментов; и особенно обидно, что некоторые изумительные находки (в частности, превосходно сыгранное заключение второй части) соседствовали с явными провалами (выдуманными, неорганичными rubato в аккордовой теме третьей части). Фантазия, пожалуй, выявила некоторую экзальтированность, желание романтического пианиста быть еще более романтическим (так и просится название не то клипа, не то фильма — «*being romantic*»): оборотная сторона — места резковатое forte и опасное, на грани недозвученности даже в маленьком филармоническом зале, piano.

Сочинение швейцарского автора было сыграно точно и осмысленно: показалось, однако, что посвящать его стоило скорее не Шуману, а Дебюсси или Равелю — в силу явных стилизованных и звукообразных переключений. Изящная виньетка на «бис» — тема Джорджа Гершвина «Embraceable you» в поэтичной обработке самого Пьемонтези, напоминающей и о классических (Ференц Лист, Леопольд Годовский), и о новейших опытах (Жан-Ив Тибодэ). А дальше — вопрос критика самому себе: можно ли целиком согласиться с госпожой Аргерих, получив от господина Пьемонтези «страстность, интеллектуальность, глубокий внутренний мир» в одном флаконе с некоторой пианистической недоделанностью? Пуст или все же наполнен наполовину пресловутый сосуд? Как всегда, надеемся на лучшее. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

Древо и плоды

9 сентября. Москва.
Малый зал консерватории
Виктор БУНИН



Фестиваль к 120-летию со дня рождения С.Е. Фейнберга (1890–1962) прошел в Московской консерватории в сентябре. Пианист, педагог, композитор, Фейнберг оставил богатейшее и до сих пор не вполне познанное наследие. Утверждение, на первый взгляд кажущееся не совсем корректным: известные записи С.Е., его книги и статьи. И, конечно, его ученики: один из них, старейший профессор Московской консерватории **Виктор Карпович Мержанов** — среди главных вдохновителей фестиваля. Нынешний фестиваль — это четыре концерта и научная конференция «С.Е. Фейнберг — пианист, педагог, композитор, исследователь».

Вполне естественно, что честь открытия была предоставлена прямому ученику С.Е., пианисту и музыковеду, автору двух книг о своем учителе (в том числе монографии «Самуил Евгеньевич Фейнберг. Жизнь и творчество», М., 1999) Виктору Бунину. Программа концерта — **Двадцать шестая соната Бетховена (ор. 81а), Фантазия ор. 17 Шумана, Четвертая соната и небольшой фортепианный цикл «Прозрения» Ан. Александрова и Шестая соната ор. 13 самого Фейнберга** — апеллировала и к исполнительскому, и к композиторскому наследию С.Е. Добавим к этому, что Анатолий Николаевич Александров (1888–1982) — коллега Фейнберга, преподававший в одно время с ним в Московской консерватории, а главное — наследник той же эстетики, того же круга интонаций. На знаменах обоих композиторов, помимо классико-романтического искусства, начертана музыка, прежде всего, двух великих русских авторов — Скрябина и Метнера. К тому же Фейнберг впервые исполнил несколько сочинений Александрова.

Именно второе отделение концерта и составило главный его интерес. Первое, если говорить откровенно, не порадовало сколько-нибудь заметными впечатлениями. И бетховенская соната, и шумановская фантазия — типичный «профессорский» пианизм, не игра, а демонстрация того, как это надо играть от заслуженного педагога, многие годы успешно преподающего в знаменитой «мерзляковке» (Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории). И вдруг — совершенно другой артист, чудо живого творчества. Соната Александра — изумительный, тончайший пианизм, масштаб формы и, главное, — контрасты: сумрачный мир метнеровских «Сказок» рядом с экзотическими образами Четвертой или Пятой сонат Скрябина. Таковы крайние точки звукового мира Ан. Александрова: между ними — тонкие и благородные переходы-переливы, великолепно разработанная ткань; каждая мысль и каждый поворот доведены до логического конца. Но кульминация концерта — Шестая соната Фейнберга, прослушанная автором этих строк в компании и с превосходными комментариями Михаила Лидского (игравшего эту сонату двумя неделями позже в заключительном «сборном» концерте фестиваля).

Трагичен образный строй сонаты, трагична и ее судьба. У сочинения, вышедшего в 1925 в издательстве Universal Edition, два эпиграфа. «Первый — фрагмент из философского сочинения О. Шпенглера «Закат Европы»: «Ужасны символы быстротекущего времени, день и ночь стучащего ударами курантов бесчисленных башен Западной Европы. Вот, может быть, страшнейшее выражение того, на что способно историческое чувство бытия Мира». В 30-е годы, когда О. Шпенглер был объявлен в СССР идеологом фашизма, такой эпиграф мог стоить автору сонаты свободы или даже жизни. Фейнберг вынужден скупить и изъять из обращения печатные экземпляры произведения; он снимает шпенглеровский эпиграф и находит очень близкий ему по настроению новый — из стихотворения Тютчева «Бессонница». На обороте титульного листа одного из экземпляров сонаты, изданной Universal Edition, характерным почерком Фейнберга выписана строфа из этого стихотворения: Часов однообразный бой — Томительная ночи повесть! Язык для всех

равно чужой И внятный каждому — как совесть! Но, как известно, «рукописи не горят». Хотя воля автора, утвердившего новый эпиграф, священна, возможно все же отрешиться от емких и выразительных образов первого эпиграфа. Очень важно к тому же, что он, возможно, был исходным побудителем творческой фантазии композитора и безусловно соответствует первичному замыслу сочинения» (В. Бунин).

Признаться, около двух десятилетий назад я уже слышал сонату Фейнберга в том же исполнении. Но лишь сейчас музыка открылась во всей своей мощи, красоте и мастерстве. Сравнительно небольшая одночастная композиция — шедевр формы и мысли. Полифония, полифония и еще раз полифония царит в этой музыке: ее усложнение по мере продвижения к коде (от полифонии мотивов и пластов к соединению нескольких тем) совпадает с динамизацией формы в целом, смещению композиционных функций разработки и репризы.

Шестая соната заставляет нас вернуться к вопросу в начале статьи: понимаем ли мы, что такое Фейнберг? Вынужден согласиться с коллегой Лидским: пианистическое и педагогическое творчество С.Е. — это «всего лишь» листва или даже плоды его композиторского древа. Хорошо, что мы видим эти плоды, но их истинный вкус открывается лишь тому, кто знаком с сочинениями Фейнберга. А они-то, заметим с грустью, были представлены на фестивале весьма ограничено. А ведь когда-то их играли, к примеру, Эмиль Гилельс и Григорий Гинзбург (не говоря уже об авторе). Другая сторона проблемы — так называемые пианистические принципы С.Е.: вне контекста композиторского творчества Фейнберга «школа», «традиция» превращаются если не в фикцию, то, по крайней мере, в гетевскую «сухую теорию». Тем временем, «древо жизни» зеленеет где-то очень далеко.

Исправлять ситуацию можно, к сожалению, только волевым путем. Скажем, включив музыку Фейнберга (для начала хотя бы фортепианную или изумительные романсы) в пианистический и камерный обиход его родной Московской консерватории. Тогда к следующему юбилею, глядишь, незнание Фейнберга-композитора не будет столь массовым и столь постыдным. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



**Михаил
ВОСКРЕСЕНСКИЙ:
«У нас в России никто не знает,
как тот или иной пианист
играет на самом деле.»**

Народному артисту России, профессору, заведующему кафедрой специального фортепиано Московской консерватории Михаилу Воскресенскому исполнилось 75 лет. Накануне юбилея пианист завершил грандиозный проект: запись live всех фортепианных концертов Моцарта.

Ученик легендарных Л. Оборина и Я. Мильштейна, лауреат престижнейших конкурсов, исполнитель с широчайшим репертуаром (весь Шопен, Скрябин, все сонаты Бетховена, огромное количество сочинений эпохи романтизма, 70 концертов для фортепиано с оркестром), выдающийся педагог — Михаил Воскресенский сегодня олицетворяет русскую фортепианную и — шире — культурную традицию, является одним из немногих хранителей истинного духа Московской консерватории.

— Михаил Сергеевич, за три года Вы сыграли и записали live все фортепианные концерты Моцарта. Как возник этот проект?

— Идея родилась совершенно случайно. В 2005 мы с дирижером Леонидом Владимировичем Николаевым записали Третий концерт Бетховена и Второй концерт Брамса. Вышел, на наш взгляд, удачный диск. И спустя два года Николаев предложил мне сыграть Моцарта. Конечно, Моцарта я играл всю жизнь, в репертуаре на тот момент у меня было 8 его концертов. Мы сыграли и записали live 13-й, 19-й и 23-й. Потом предложили эту запись компании «Classical Records», ее руководитель Юрий Диденко заинтересовался и — выпустил диск. И вновь Николаев предложил: «Получился хороший диск. Давайте сыграем еще». И мы сыграли и записали еще три концерта: 12-й, 21-й и 24-й. 21-й, кстати, я выучил специально для этого. Потом Леонид Владимирович вновь пригласил меня выступить с его оркестром. Я начал мучительно думать, что у меня «осталось». Остались 1-й концерт, написанный Моцартом в 11 лет, и 20-й. Я за месяц выучил 17-й, соль мажорный, очень трудный концерт. И вот тут Николаев сказал: «Мы с Вами записали 9 концертов. Пора подумать о полном цикле». Так что — идея принадлежит Леониду Владимировичу, и я ему за это чрезвычайно благодарен. Мы успели записать с ним шесть дисков. Кстати, на шестом — 5-й концерт, к которому я был вынужден сам написать каденцию. Летом 2009 Леонид Николаев скончался, и я понял: мой долг — завершить цикл.

В качестве дирижера я пригласил Константина Маслюка: он учился у меня как пианист, у Николаева — как дирижер. Теперь он продолжает обучение в классе Геннадия Николаевича Рождественского. Возглавляет камерный оркестр в Кирове. Кроме того, он был на всех наших моцартовских концертах. Мы с ним играли на двух роялях: он мне помогал, ассистировал. С ним я и записал «оставшиеся» 11 концертов. Концерт и запись последнего диска состоялись 2 июня.

— Можно только удивляться, что при Вашем напряженном графике возможно учить новые сочинения. Перелеты, преподавание, мастер-классы...

— Не в том порядке говорите. Сначала — преподавание, потом — мастер-классы, а потом — перелеты. Но тяжело летать только в Японию, Китай, Европато близко.

— Первую неделю октября Вы как раз провели в Китае.

— Китай — страна, которая развивается невероятно быстрыми темпами. И развитие экономики там стимулирует и развитие искусства: в стране есть деньги, и их действительно тратят на культуру.

На этот раз я был в Шанхае: там консерватория организовала большой фортепианный фестиваль. Семь сольных концертов разных европейских и американских пианистов, аншлаги на всех вечерах. Я с большой радостью играл там шопеновскую программу. Знаете, китайские слушатели буквально настроены на то, чтобы познавать культуру, впитывать ее.

— Известно, что Китай сейчас переживает своего рода «фортепианный бум». Даже малообеспеченные семьи стремятся обучать детей игре на рояле.

— Я думаю, это связано с гигантской раскруткой двух имен: Лан Лана и Юнди Ли. Поэтому каждая семья считает, что их ребенок повторит судьбу этих молодых людей. Я в какой-то беседе сказал: «У вас же миллион пианистов!». Меня поправили: «Что Вы! У нас шестьдесят миллионов пианистов».

Среди этих миллионов есть настоящие бриллианты. После выступления на фестивале я давал мастер-класс в Шанхайской консерватории. Человек пять играли замечательно, я был просто потрясен. Но остальные... Просто очень плохо. То есть — «середины» нет. Но не будем забывать, что в эту страну европейская фортепианная традиция пришла совсем недавно, всего-то полвека назад! Тогда в Китай приехала Татьяна Петровна Кравченко, невероятно, кстати, там до сих пор почитаемая. Именно она воспитала знаменитых теперь Лю Шикуня, Ин Чен Зона. Нельзя требовать, чтобы спустя 50 лет рождались Горовицы, это слишком маленький срок. В Китае есть ряд хороших педагогов, но этого мало.

— То есть — нет традиции. А как обстоит дело с русскими традициями? Сейчас модно подвергать сомнению понятие «русская фортепианная школа», связывая это с процессами глобализации, с «размыванием» границ — молодой человек учится в России, потом доучивается в США и выступает по всему миру.

— Я знаю мало примеров, когда дети уезжали из России в пять лет и становились знаменитыми музыкантами в других странах. Я до сих пор считаю, что русские традиции играют огромную роль во всем мире. Например, в Америке русские традиции очень сильно развились благодаря Рахманинову. Естественно, огромную лепту внесли Иосиф и Розина Левины...

Другое дело, что сегодня активизировались процессы взаимопроникновения традиций. И если у нас довольно редко дают мастер-классы музыканты из-за рубежа, то за границей это чуть ли не главный способ обучения. Вот у меня в октябре — мастер-классы в Граце, в Высшей школе музыки. Австрийцы — весьма гордый народ, у них очень сильные традиции. Но все-таки приглашают русского педагога.

— Я не раз слышала суждения о том, что мастер-класс — это своего рода «пыль в глаза», бесполезное занятие. Профессор «самореализуется» на сцене, а ученикам это ничего не дает.

— Конечно, публичный мастер-класс — это в некоторой степени шоу. Профессор, выходя на сцену с учеником, должен давать урок так, чтобы было интересно и людям, сидящим в зале. С другой стороны, слушатели мастер-класса знакомятся с восприятием музыки, образов, технологических приемов данного профессора, данной личности. И это имеет безусловное право на существование.

Мастер-класс — конечно, творческая работа, но она отличается от настоящей педагогики, от педагогики в классе. Работая в классе, я могу на следующем уроке повторить что-то. Или наоборот: как говорил покойный Натан Ефимович Перельман, «плох тот педагог, которому ученик не говорил на следующем уроке: «Вы мне прошлый раз говорили совершенно противоположное!».

— Вы рано начали преподавать: в 24 года стали ассистентом в классе профессора Оборина. Изменились ли за полвека Ваши педагогические принципы, взгляды, методики?

— Да, я начал довольно рано, и поначалу мне казалось, что это страшно легко: ты видишь недостатки, объясняешь, и ученик должен их исправить. Но потом выяснилось, что к следующему уроку эти недостатки только усугубляются! Постепенно я понял, что это педагогика — очень тонкое дело: с одной стороны, мы вынуждены говорить только главное, чтобы не забить головы учеников деталями; с другой стороны, нужно заниматься именно деталями, иначе получится «продукт грубого помолла». Конечно, основное в педагогике — это создать образ музыкального произведения. Вот Елена Кузнецова в своей статье пишет, что я изменился, стал мудрее, яснее с годами [«Российский музыкант», № 6, 2010]. Я не знаю, насколько я изменился как педагог. Я всю жизнь разговаривал о музыке, о том, что музыка выражает. С другой стороны, конечно, технические приемы. К сожалению, без них не обойдешься сейчас.

— Студенты-пианисты — это, конечно, индивидуалисты. А как они сегодня относятся к камерной музыке?

Я редко встречал пианистов, которые не хотят или не любят играть в ансамбле. Лучшая музыка на свете написана для камерных составов. Поэтому мне кажется, что камерная музыка — одна из главных составляющих музыкального образования. И сегодняшние студенты (конечно, я говорю о высоком уровне, а не о тех, кто играет только этюды) это понимают.

— Вы сказали о высоком уровне. Вы знаете, каков фортепианный уровень в России, то есть — за пределами Московской консерватории?

— Конечно, знаю. Один знаменитый пианист на вопрос «Как сейчас играют — лучше или хуже?» ответил: «Конечно, сейчас играют лучше, чем в XIX веке». И привел цитату из Ганса фон Бюлова. Тот говорил про Антона Рубинштейна: «Он бросает пригоршнями фальшивые ноты в зал». «А мы играем чисто», — добавил этот знаменитый пианист. Но фразу фон Бюлова он привел не полностью: «он бросает пригоршнями фальшивые ноты в зал, но никто этого не замечает». Это очень важное дополнение, ибо фигура была настолько значительна, концепция была настолько убедительной, что люди не обращали внимания на пресловутые «пригоршни». Кому нужен музыкант, который играет очень чисто, но скучно?

Мне представляется, что сейчас, в том числе и у нас в стране, есть определенный «крен» на технологию, в основном. Конечно, без этого не победить на конкурсе. Но иногда это убивает искусство, убивает творческий образ. Бесчисленное множество лауреатов — и все похожи друг на друга. Откровения на сцене встречаются, к сожалению, нечасто.

— Как Вы психологически готовите своих учеников к конкурсам?

— Вы знаете, сейчас я немножко даже устал, потому что весь мой класс готовится к музыкальным конкурсам. Поэтому о психологии уже не думаешь. Все это носит несколько гиперболический характер. Человек набирает себе универсальный для конкурсов репертуар и ездит с конкурса на конкурс. Там получил пятую премию, потом третью, потом седьмую... Какие-то денежки зарабатываются. Но это ничего не дает! Карьеру сегодня могут сделать три-четыре конкурса, и то: либо нужна первая премия, либо скандал.

— Какие это конкурсы?

— Королевы Елизаветы в Брюсселе, Вэна Клайберна в Форт-Уорте, Конкурс Чайковского, шопеновский в Варшаве и, может быть, конкурс в Лидсе. А остальные «международные», которые проходят чуть ли не в каждом подъезде... Бывает, приезжают 6 человек, а предусмотрено 8 премий. Или приезжают 150 человек, среди которых никто не умеет играть на рояле. Конечно, все это очень раздражает. Но, что делать, это уже стиль музыкальной жизни. Приходится учеников готовить, и я готовлю. И самое главное — это психологическая подготовка. Как я себя успокаивал не только на конкурсах, но и перед сольными концертами? Господин Шуберт, когда писал



музыку, не думал, что какой-то Воскресенский будет нервничать по поводу собственной игры. Он думал о Боге, о жизни, о счастье. И это настроение я стараюсь в себя впитать. Своего рода аутотренинг.

Есть ряд практических советов. Первое — не слушать конкурентов, как бы они ни играли. И не думать о них. Никогда не слушать никаких мнений жюри, в том числе, после конкурса: все это — лукавство. Вот самая расхожая фраза: «Вы мне очень понравились. Я Вам поставил высокий балл, и я не понимаю, почему Вы не прошли». После конкурса надо, прежде всего, получить запись и послушать. Вот и все.

— Каково, на Ваш взгляд, оптимальное число членов жюри?

— Не знаю... Чем больше членов жюри, тем усредненнее получается результат. Любая система оценок всегда условна. Я не очень люблю систему «да — нет», которая считается объективной. Потому что если надо выбрать 6 финалистов из 12 полуфиналистов, то шестое и седьмое места могут зависеть от одного лишь голоса. Поэтому, на мой взгляд, должна быть система баллов. Она в большей степени позволяет предотвратить жульничество.

— Вы считаете, что протекционизм на конкурсах прогрессирует?

— Конечно. На международные конкурсы ездит одна и та же группа людей, достаточно известных. Устраивают эдакий «междусобойчик». И продвигают «своих» (не обязательно, кстати, учеников). Приглашают друг друга на свои конкурсы. Такой вот порочный круг.

— И как с этим бороться?

— Чаще менять членов жюри. И еще одна маленькая деталь, которая очень важна, особенно в нашей стране: нет оценки, нет критики, нет прессы. В любой серьезной стране не в специализированной, а в ежедневной прессе регулярно публикуются рецензии, отчеты. И создается общее мнение. Пускай один раз это будет ложная статья, но главное — это регулярность оценок. Самое страшное — молчание! У нас никто не знает, кто как играет на самом деле. Есть раскрученные пианисты, но это не значит, что они хорошо играют.

— Часто приходится слышать сожаления: «Московская консерватория нынче не та...» Вы чувствуете это?

— Конечно, консерватория не та, что была в конце XIX — начале XX века. Великие фигуры: Николай Рубинштейн, Пабст, Зилоти, Сафонов. Потом, в середине XX века — Нейгауз, Оборин, Игумнов, Фейнберг. Это были люди необычайно высокой культуры, энциклопедических знаний. И, например, мои знания, как мне кажется, — лишь малая часть по сравнению с тем, что знали они. «Мы» не можем заменить «их». Сейчас на факультете 55 педагогов, а при Рубинштейне было пять. Не может быть одновременно 55 гениев. Но главное, что традиции живы, и консерватория продолжает удивлять мир яркими молодыми музыкантами. ■

Беседовала Марина БРОКАНОВА

P.S. В день подписания номера в печать стало известно, что ученик профессора Воскресенского Николай Хозяинов прошел в финал Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве.

Alink - Argerich Foundation*

Piano Competitions Worldwide



* founded November 1999

by Gustav Alink and Martha Argerich

www.alink-argerich.org

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue



Детская музыка: пути к новой интонации

Ф ортепианные классы музыкальной школы XXI века. На каком материале учится современный ребенок? Каков его школьный репертуар? Вы скажете: в разных школах по-разному. Соглашусь, но выдвину тезис о существовании некоего усредненного стереотипа, куда не входит музыка, основанная на музыкально-грамматических принципах, рожденных практикой XX века. Вы скажете: ребенок и не должен входить в это «интонационное пространство». Это, мол, дело будущего, он постепенно, в завершающем этапе обучения сблизится с новыми выразительными средствами и образностью, ими рожденной.

Вот тут возможно обоснованное возражение. Ребенок вступает в звуковой мир, явленный ему во всей целостности. Никто его не экранирует от тех или иных звучаний. Он невольно понимает, что в современном ему мире сосуществуют совершенно разные звуковые идеи. Он пока еще не имеет предубеждений и склонностей. Он воспринимает. И, конечно же, прежде всего и активнее всего воспринимает то, что ему внушается. Собственно, процесс воспитания – это процесс внушения представлений о возможностях искусства и ценностях. Реально ребенок

живет в параллельных «художественных мирах» и может слышать музыку разных эпох, разных видов и разной смысловой весомости. Слышит он и новейшие интонации, прорывающиеся в кинолентах, «по случаю» через тугую целлофановую обертку «попсы», даже в телепрограммах, в программах «Орфей», на канале «Mezzo» и, наконец, на нашей «Культуре».

А что он пропускает через себя, что внушается ему в значении высших (и это справедливо), но при том единственных (и это несправедливо) ценностей? В большинстве случаев это что-то из Баха, что-то из классицизма и, конечно, опоры на пьесы из циклов романтического и постромантического времени. Музыка более позднего времени привлекается обычно по признакам «грамматической» близости классике. Стили реформаторские в большинстве случаев в стороне, внимание к ним педагогов – случай нечастый, да и нотный материал не всегда доступен. Для его поиска надо приложить усилия. А музыка, основанная на новой сонорной и звуко-конструктивной основе, сосуществует с классикой и несет в себе какие-то свои сообщения о человеческой сущности и современном мироздании.

Ухо юного музыканта должно быть приготовлено к восприятию этой звуковой стихии. На основе новооткрытий возникло немало подлинных ценностей. Следует учесть, что понятие «музыкального авангарда» весьма размыто и включает, по меньшей мере, две различные по содержанию волны: 20–30-е годы минувшего века и 50–70-е. К этому понятию нередко ошибочно относят и создателей новотонального мышления — великих классиков XX века, и не менее знаменитых создателей упорядоченного атонализма — додекафонии и серийной техники, и уже по праву — творцов новой сонорики, ниспровергателей традиций, оставивших историю не столько творчеством, сколько «след влияния».

Та часть наследия XX века, которая примыкает к новооткрытиям, содержит немало золотых страниц. И их надо уметь прочесть — услышать внутреннее изящество, смысловую целесообразность, а порою истинную красоту, не уступающую красоте классики, но иную.

Детское сознание необыкновенно пластично. Наивно думать, что оно не в состоянии дифференцировать качество и смысловые наклонения. Мой шестилетний племянник, живущий в Латвии, легко переходит с одного языка на другой,

не допуская смешений и «языковых инкрустаций». Ребенка нужно (и можно!) сразу погружать в разное, поскольку его контекстуальное целое состоит из разного. Без страха и сомнения. Умелый показ учителя сможет подтолкнуть его фантазию к освоению того нового, что кажется новым для самого учителя. Последнему иной раз труднее прийти к освоению нового, чем ребенку, поскольку учитель нагружен опытом, предубеждениями и инерцией. Ему нужно преодолеть себя. Ребенок в этом смысле открыт, свободен, его путь к постижению разных (порой – противоположных) значений краток. И умный педагог-воспитатель, тот, кто учит не только ремеслу музыки, но пытается обозначить некую амплитуду смыслов Искусства, позаботится и о том, что несет в себе нерв и краску переживаемого момента истории.

Вот поэтому мы и приступаем к серии репертуарно-методических предложений, касающихся детской литературы, созданной в XX–XXI столетиях, отмеченной чертами той новизны, которая стала знаком нового времени и нового искусства. ■

Павел КАРТУШ

Алемдар Караманов. Фортепианный цикл «Окно в музыку»



Фортепианный цикл для детей, созданный Алемдаром Карамановым в 1963, представляет собой уникальное явление: детский альбом, написанный в авангардно-серийной технике.

К циклическому жанру детских миниатюр композиторы обращались и раньше — достаточно вспомнить «Альбом для юношества» Шумана, «Детский альбом» Чайковского, «Микрокосмос» Бартока и многое другое. Но еще никто до Караманова не использовал столь радикальный подход к решению этой проблемы. Интересно, что несмотря на кажущуюся сложность для детского восприятия, цикл Караманова оказывается удивительно простым и понятным. За счет чего композитор достигает такой доступности, оставаясь в рамках авангардного стиля? Прежде всего — за счет малых размеров каждой из частей цикла и удивительной образной конкретности. Каждая пьеса занимает всего 2–3 строчки, за исключением центрального сдвоенного номера «Ночь и утро». Фактура также отличается предельной простотой — в основном это двухголосие либо хоральное четырехголосие. Одни пьесы построены с приближением к пуантилизму, другие, напротив, отличаются плавным движением и даже подобием мелодичности в привычном понимании. Караманов придерживается принципа несерийной додекафонии, то есть обращается к 12-звучию додекафонного типа без какого-либо следования серийной технике, с ее «модусами» и разнообразными инверсиями.

Цикл А. Караманова состоит из 16 частей, каждая из которых имеет программные подзаголовки — «Пастушок», «Качели», «Мама пришла» и т. д. Положенная в основу программность предполагает индивидуальный подход к каждому образу, воплощаемому автором. Каждая пьеса цикла — это целый мир, сценка из жизни ребенка. Все пьесы сопоставлены по контрастному принципу, ни одна не похожа на другую. Каждая пьеса закончена и имеет свой ярко выраженный тип движения, фактуры, динамики. Таким образом, как и в подобных циклах Шумана или Прокофьева, цикл рассчитан на исполнение ребенком одной или нескольких пьес по отдельности — они не теряют своей яркости и завершенности.

Но вместе с тем весь цикл наибольшее впечатление производит, конечно, в исполнении целиком. Вся его форма имеет непрерывное развитие и устремляется к центральному номеру «Ночь и утро», который приходится приблизительно на точку золотого сечения.

Для более наглядного представления об этом произведении целесообразно рассмотреть некоторые его особенности на примере отдельных частей цикла.

Пьеса № 1, названная «Пастушок», невелика — всего три строчки. Ярко, красочно и совершенно оригинально изображает композитор пастушеский наигрыш. Движение плавное. Фактура имеет узкий диапазон (две октавы). Положенное в основу контрапунктическое двухголосие дополняется третьим голосом, который представляет собой самостоятельный подголосок или утолщение фактуры. Метро-ритмическая составляющая чрезвычайно свободна: размер здесь меняется почти в каждом такте, и это особая задача для юного пианиста. В этой пьесе он, быть может, впервые сталкивается с техникой переменного метра, столь типичной и важной в стилистике музыки XX века.



Здесь не складывается полной 12-звучной серии, так как некоторые звуки повторяются:

f-ges-d-es-g-c-d-ges-f-h-as-a...

Кульминация достигается за счет появления нового элемента фактуры — терции в басу в т. 9, которая удерживается на протяжении целого такта и поэтому воспринимается на слух как гармонический элемент:



Далее идет спад, фактура вновь возвращается к двухголосию.

Мы видим, что пьеса обладает яркой образностью и завершенностью, проста для исполнения и восприятия.

№ 7, «За работу». Оживленный темп, движение шестнадцатыми — все это рисует картину жаркого рабочего дня:



Интересно, что нижний голос вступает имитационно. Интервал большой секунды, образованный первыми двумя звуками верхнего голоса, переходит в нижний голос. За счет этого появляется ощущение канона. Музыкальные фразы нижнего голоса по размеру почти аналогичны фразам верхнего голоса и вступают с опозданием приблизительно на один такт. Однако, начиная уже с третьего звука, Караманов изменяет линию нижнего голоса, оставляя только ощущение канона.

Мы наблюдаем уникальный авторский подход Караманова к классическим музыкальным законам. Он добивается

полной иллюзии следования этим законам, хотя в действительности этого не делает. Так, в данной пьесе мы слышим додекафонию и каноничность. При анализе же выясняется, что формального соблюдения этих технических приемов здесь нет. Здесь композитор как будто стремится приучить детское ухо чувствовать подобие классическому приему. Именно подобие, а не тождество положено в основу столь популярной в XX веке техники неоклассицизма, и юный музыкант, по всей вероятности, впервые получает возможность ощутить эту тонкую игру фантазии.

№№ 11&12. «Ночь и утро».

Одно из самых интересных мест в цикле. Это своеобразный «мини-цикл» — кульминация и смысловой центр всего макро-цикла, приходящийся приблизительно на точку золотого сечения.

Эти два номера, исполняющиеся *attacca*, наиболее масштабные из всех — две страницы. В них собраны все философские и драматургические аспекты цикла. Они также отличаются наибольшим диапазоном, занимая почти всю клавиатуру, и фактурными особенностями, неся на себе основную смысловую нагрузку.

Начинается «Ночь» с хорального четырехголосия в нижнем регистре, придающего общий мрачный колорит музыке:



Широко используются малосекундовые кластерные сочетания, производящие яркий сонористический эффект за счет использования в низком регистре. Из других особенностей можно отметить педальный бас.

Кроме того, здесь проходят одиннадцать неповторяющихся звуков серии:

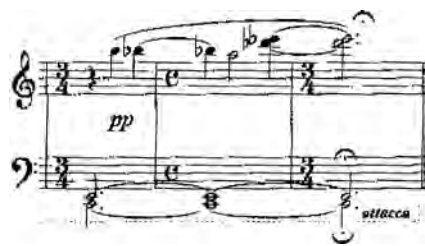
d-es-gis-cis-c-f-e-ges-b-a-h-as-fis-g-es...

Таким образом, мы видим, что стремление к 12-звучию все время возрастает. Без учета энгармонизма здесь получается вообще 15 неповторяющихся нот!

В т. 11 появляется новый выразительный элемент — «всплеск» в правой руке, который затем транспонируется на кварту вверх:



Особенно интересен конец «Ночи». Выдержанная в басу большая терция с-е накладывается на интервал des-es в правой руке. Руки разведены по крайним регистрам фортепиано. Получившаяся гармония представляет собой расщепленную терцию с тоной с — мажоро-минор:



«Утро», следующее *attacca*, в отличие от «Ночи», построено на уже знакомом нам контрапунктическом двухголосии. «Утро» имеет элемент репризности, так как начальный оборот снова повторяется в т. 13 от звука *f*. Верхний голос снова стремится к неповторяющемуся 12-звучию:

d-cis-e-c-b-g-es-f-a-h-c-gis-fis...

Серия проходит целиком, но с повторением звука с.

Все идет к тому, чтобы появилась наконец чистая 12-звучная серия. И она появляется в т. 14: d-h-b-a-cis-gis-fis-g-d-es-c-f.

Караманов старательно избегает точной серии на протяжении всего цикла, но одновременно дает ощущение ее постоянного присутствия и проводит все 12 неповторяемых звуков в кульминационный момент.

При этом по вертикали образуется снова мажоро-минорная гармония с-es-e-g. Затем, в самом конце пьесы, минорная терция es переходит в des, а мажорная e остается! Мы видим своеобразное поглощение минора, столь типичное для стиля этого композитора, прием, который он использовал в кульминации пьесы. Ориентация на авангардный характер языка и кажущийся отказ от традиций не мешает Караманову, однако, использовать тональные аллюзии и даже эффект репризности, столь несвойственный авангардному мышлению. В этой достаточно развернутой композиции юный музыкант впервые встретится с кластерными эффектами, со свободной сонорикой, с мажоро-минорными красками, со многим, что относится к новой «музыкальной грамматике», сложившейся в XX веке.

После этого центрального «цикла в цикле» следуют еще четыре пьесы, завершающие сочинение. Они образуют спад напряжения и деконцентрацию фактурных событий, возвращая исполнителя и слушателя к первоначальному беззаботному настроению.

Цикл А. Караманова «Окно в музыку» — существенный шаг в развитии отечественной музыки. Композитор взялся написать в авангардном стиле детский альбом и с успехом осуществил задуманное. Все пьесы получились максимально простыми и доступными, несмотря на непривычность музыкального языка даже по сравнению с Бартоком. В целом цикл может быть рекомендован для исполнения не только детям, но и профессиональным музыкантам. ■

Михаил ЧЕНЦОВ

N.B.

В ноябре 2011 в Симферополе пройдет VIII Международный конкурс молодых пианистов им. Алемдара Караманова.

На официальном сайте конкурса <http://karamanov.at.ua>

доступны для скачивания фортепианные сочинения композитора.

Кроме того, сборники произведений для фортепиано доступны в Нотном архиве Бориса Тараканова: <http://notes.tarakanov.net>



**10 ДЕКАБРЯ, 18.00.
СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ**

Александровский зал Академического ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова
Татьяна СЕРГЕЕВА (Москва). Концерт для фортепиано с оркестром

Рашид КАЛИМУЛЛИН (Республика Татарстан). Концерт для фортепиано с оркестром

Виктор УСОВИЧ (Республика Бурятия). Фантазии для фортепиано с оркестром

Т.Н. ХРЕННИКОВ. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром

Людмила ЛЯДОВА (Москва). Концерт для фортепиано с оркестром

Липецкий симфонический оркестр,
дирижер **Валерий ТУПИКОВ**

Солисты: нар. арт. РФ **Людмила ЛЯДОВА**, засл. деят. иск. РФ **Татьяна СЕРГЕЕВА**, **Екатерина ЩЕРБАКОВА**, **Федор АМИРОВ**, **Тихон ХРЕННИКОВ мл.**

12 ДЕКАБРЯ, 16.00. КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ

Большой зал Московского Дома композиторов
Учащиеся ЦМШ при Московской консерватории исполняют произведения российских композиторов

Николай БЕРЕСТОВ (Республика Саха – Якутия). «Свет далекой звезды», «Седые туманы развесил мороз» (из сюиты «Северные пейзажи»). **А.М. ШАХБУЛАТОВ**.

«Колыбельная», «Восточный наигрыш», «Юмореска» (из цикла для фортепиано «Альбом для Индиры»). **Владимир ПРИМАК** (Норильск). Скерцо-шутка. **Роман ДАВЫДОВ** (Пенза). «К вечному огню», «Лоза южного винограда», «Парад матрешек» для фортепиано в четыре руки. **Рамазан ФАТАЛИЕВ** (Республика Дагестан). Fantasia для флейты и фортепиано. Ширвани ЧАЛАЕВ (Республика Дагестан). Маленькое трио для скрипки, виолончели и фортепиано по мотивам карачаевских народных песен. **Михаил ГЕРЦМАН** (Республика Коми). «Рождественская елка». **Ринат ЕНИКЕЕВ** (Республика Татарстан). Три полифонические пьесы из альбома юного пианиста «Тюркские напевы».

Наталья АНТОНЕНКО (Чеченская Республика). «Веселые подружки», пьеса для фортепиано в четыре руки. **А.В. САМОЙЛОВ**. Две инвенции из цикла Шесть двухголосных инвенций «Мотивы земли олонхо» для фортепиано

**12 ДЕКАБРЯ, 19.00.
СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ**

Александровский зал Академического ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова
Владислав АГАФОННИКОВ (Москва).

Концерт для фортепиано с оркестром

11–13 декабря 2010 в Москве пройдет юбилейный, Десятый съезд Союза композиторов России. С 1 по 22 декабря в столице развернется концертная программа, посвященная Съезду: в рамках фестивалей «Панорама музыки России» и «Композиторы России — детям» состоятся более 30 концертов. «РiаноФорум» представляет фортепианную часть фестивальной мозаики.

Центральный военный оркестр Министерства обороны РФ, дирижер **Роман БЕЛЫШЕВ**
Солист – нар. арт. РФ **Владислав АГАФОННИКОВ**

13 ДЕКАБРЯ, 16.00. КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ

Большой зал Московского Дома композиторов
Сергей КОРЕПАНОВ (Республика Удмуртия). Прелюдия и fuga

Элина АРХИПОВА (Республика Марий Эл). Сонатина для фортепиано

Исполняет **Ася КОРЕПАНОВА**

**17 ДЕКАБРЯ, 13.00. КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ
МОЛОДЕЖНОГО ОТДЕЛЕНИЯ СКР (МОЛОТ)**

Музей С.С. Прокофьева

Вероника ЗАТУЛА (Москва). «Физические единицы» для двух фортепиано

Настасья ХРУЩЕВА (Санкт-Петербург). «Хорошо препарированный клави́р» для фортепиано

**17 ДЕКАБРЯ, 19.00. СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ
МОЛОДЕЖНОГО ОТДЕЛЕНИЯ СКР (МОЛОТ)**

Большой зал Московского Дома композиторов
Мердан БЯШИМОВ (Казань). «Эшк» для фортепиано с оркестром

Центральный военный оркестр Министерства обороны РФ, дирижер **Роман БЕЛЫШЕВ**

21 ДЕКАБРЯ, 19.00. КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ

Гостиния Юргенсона

Салим КРЫМСКИЙ (Москва). Три прелюдии для фортепиано

Исполняет **Даниил ЕКИМОВСКИЙ**

Ф.З. ЯРУЛЛИН. Сюита из балета «Шурале» для фортепиано
Исполняет **Ринат ШАКИРОВ**

А.В. НОВИКОВ. Пьесы для фортепиано

Ю.Я. ВЛАДИМИРОВ. Две пьесы из сюиты для фортепиано
Исполняет **Вячеслав ПОПРУГИН**

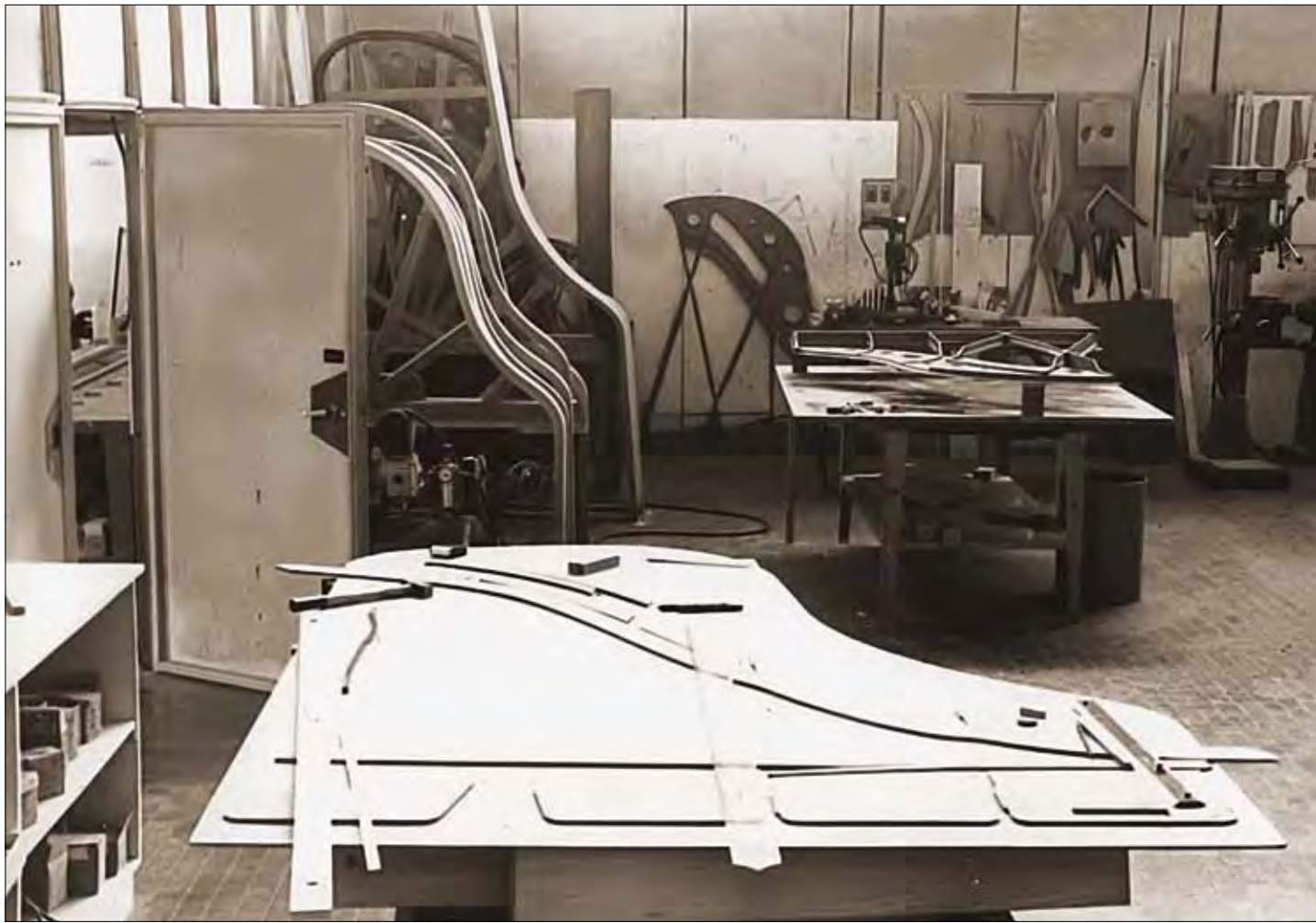
**22 ДЕКАБРЯ, 19.00. СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ
– ЗАКРЫТИЕ ФЕСТИВАЛЯ «ПАНОРАМА МУЗЫКИ
РОССИИ»**

Московский театр Новая Опера имени В.Е. Колобова
Владислав КАЗЕНИН (Москва).

Второй концерт для фортепиано с оркестром
Государственный академический симфонический оркестр России имени Е.Ф. Светланова

Художественный руководитель и главный дирижер, нар. арт. РФ **Марк ГОРЕНШТЕЙН**

Солистка **Ася КОРЕПАНОВА**



ФОРТЕПИАННАЯ ИНДУСТРИЯ: ПУТЬ НА ВОСТОК И ОБРАТНО

Процессы глобализации не обошли стороной и фортепианную индустрию. На смену патриархальным европейским мануфактурам, где из поколения в поколение мастера передавали свои секреты, пришли гигантские фабрики в Китае, Индонезии, Южной Корее. Азиатские производители, мудро рассчитав психологию потребителя, обзавелись благозвучными брендами, «согревающими» европейский слух («Knabe», «Weber», «Pramberger», «Ritmueller») и невольно «отсылающими» сознание к немецкой традиции. Европейцы же, в свою очередь, стали использовать азиатские фабрики для производства своих инструментов; при этом надпись «made in...» все чаще заменяется на «made for...».

«PianoФорум» предлагает краткий обзор европейских производителей пианино и роялей с указанием «родины» каждого из предлагаемых ими брендов, количества выпускаемых в год инструментов и количества задействованных на собственной фабрике специалистов.

- **** премиум-класс
- **** высокий класс
- *** средний класс
- ** начальный уровень
- * низкобюджетная продукция

По информации Немецкого союза производителей фортепиано в 2009 в Германии было продано 10.387 пианино и 1.647 роялей. Тройка лидеров (в процентном отношении относительно общего числа продаж) выглядит так:

Bechstein — 38%
Schimmel — 17%
Steinway — 10%



C. BECHSTEIN

Фабрика: Зайфхеннерсдорф, Германия
 Бренды: C. Bechstein****, Германия
 Bechstein Academy****, Германия
 Zimmermann***, Германия
 1500 пианино, 400 роялей
 180 специалистов
 Оборот: 22 млн. евро

C. Bechstein Europe
 Фабрика: Градец Кралове (Чехия)
 Бренд: W. Hoffmann***, Чехия
 3.300 пианино, 600 роялей
 160 специалистов
 Оборот: 11 млн. евро

Blüthner

Фабрика: Лейпциг
 Бренды: Bluethner****, Германия
 (300 пианино, 150 роялей)
 Haessler**, Германия — сборка
 Irtler*, Китай
 50 специалистов
 Оборот: 10 млн. евро

Bösendorfer

Фабрика: Винер Нойштадт, Австрия
 (дочерняя компания фирмы «Yamaha»)
 Бренд: Voeseendorfer****, Австрия
 200 роялей, кличество пианино неиз-
 вестно
 120 специалистов
 Оборот: 12 млн. евро

FAZIOLI

Фабрика: Порденоне, Италия
 Бренд: Fazioli****, Италия
 100 роялей
 60 специалистов
 Оборот: 6 млн. евро

AUGUST FÖRSTER

Фабрика: Лебау
 Бренд: Foerster***, Германия
 150 пианино, 30 роялей
 30 специалистов
 Оборот: 4 млн. евро



PETROF
 PIANOS SINCE 1864

Фабрика: Градец Кралове, Чехия
 Бренды: Petrof**, Чехия
 Roesler*, сборка — Чехия и Китай
 Weinbach*, сборка — Чехия и Китай
 100 специалистов
 Оборот: неизвестен

GROTRIAN-STEINWEG

Фабрика: Брауншвайг, Германия
 Бренд: Grotrian Steinweg****, Германия
 450 пианино, 70 роялей
 60 специалистов
 Оборот: 5 млн. евро



SAUTER

Фабрика: Шпайхинген
 Бренд: Sauter***, Германия
 750 пианино, 70 роялей
 60 специалистов
 Оборот: 6 млн. евро



SCHIMMEL
 PIANOS

Фабрика: Брауншвайг
 Бренды: Schimmel***, Германия
 (1000 пианино, 300 роялей)
 Vogel**, Польша, завершаю-
 щий этап работ — Гер-
 мания (500 пианино,
 200 роялей)
 Maу*, Китай
 120 специали-
 стов
 Оборот:
 11 млн.
 евро



WILH. STEINBERG
 WST
 Feine Klaviere und Flügel
 Seit 1877 Klavierbaukunst aus Thüringen
 Eisenberg ü. Jena

Фабрика: Айзенберг
 Бренд: Wilhelm Steinberg*, сборка —
 Германия, детали — Китай
 25 специалистов
 Оборот: неизвестен



Steingraeber & Söhne

Фабрика: Байрейт
 Бренд: Steingraeber***, Германия
 150 пианино, 25 роялей
 60 специалистов
 Оборот: 4 млн. евро



STEINWAY & SONS.

Фабрика: Гамбург
 Бренды: Steinway****, Германия
 (150 пианино, 800 роялей)
 Boston***, фабрика «Kawai»
 Essex*, фабрика «Pearl River», Китай
 350 специалистов
 Оборот: 45 млн. евро





Ваша Светлость, Иван Глебович

Самые обычные слова и фразы иногда трудно произносимы, потому что посвящены необычным людям. «Исполнилось 50 лет Ивану Соколову...» И ведь правда, исполнилось, — а не выговаривается, вернее, не пишется! Автор этих строк давно — с его почти тридцати и своих почти двадцати — зовет юбиляра Иваном Глебовичем. И тем не менее — не пишется! «Ванечка», «Ваня» — так называют этого человека в Московской консерватории, куда он, ко всеобщему удовольствию, вернулся в 2000-е (однако в Москве регулярно появлялся и в 1990-е).

Пианист и композитор, композитор и пианист, философ, просветитель, Иван Соколов — воплощение сразу нескольких невероятных контрастов. Человек возрожденческого масштаба и культуры, он, в то же самое время, уютно устроился на плечах пост-пост-модернизма. Вот почему так называемая «эволюция творчества» — к примеру, от нашумевшего «О» для флейты и фортепиано (1990) до Виолончельной или Альтовой сонаты, написанных в 2000-е — это и не эволюция вовсе: чуткое «внутреннее ухо» свободно вышло во внешний мир.

Курс теории музыкального содержания, факультатив по новой и новейшей фортепианной музыке, камерный ансамбль на Факультете исторического и современного исполнительского искусства — такова нынешняя педагогическая нагрузка Ивана Соколова в Московской консерватории; прибавим к этому еще класс специального фортепиано в РАМ имени Гнесиных (Соколов — ассистент профессора В.М. Троппа). В сущности, Иван Соколов может преподавать что угодно. Любое «чужое» он моментально делает «своим», и далеко не всегда это удобно для окру-

жающих. Характерный, уже «ушедший в народ» пример: после лекций Соколова о «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха в рамках Академии «Новое передвижничество» профессора одной из российских консерваторий тихо роптали: «И как теперь это преподавать?».

Композитор и пианист, пианист и композитор, Иван Соколов, как мало кто в нашем искусстве (рискну сказать, как никто другой!) соединяет оба этих качества в тонкий, разнообразный, причудливый клубок: пытаюсь отделить одно от другого, разложить по «полочкам» своего сознания, никогда не успеваешь за его чувством, мыслью, волей, а, следовательно, руками. Превосходный пианист, один из любимых учеников Льва Наумова, Соколов никогда не предлагает нам прекрасный застывший кристалл. А ведь это одно из свойств подлинного пианизма. Что же, — не настоящий его пианизм? Еще какой настоящий! Ивановы кристаллы похожи на последние элементы таблицы Менделеева. Они предназначены для особого уха и сознания, способного, подобно высокоточному прибору, вычленив их в кратчайший миг существования. Но здесь нас ожидает еще один парадокс: среди почитателей Соколова — не только люди, «отягощенные» профессиональным образованием, но и молодые любители музыки, составляющие едва ли не костяк современной академическо-филармонической публики.

Каждый клавирабенд Ивана Соколова — событие, остающееся с тобой надолго, если не навсегда. Несколько лет тому назад я был просто страшен исполнением масштабнейшей симфонии для фортепиано «Лабиринты» пера Николая Николаевича Сидельникова. Мы часто оговариваемся, что учитель и педагог — не всегда одно и то же. В случае с Сидельниковым и Соколовым эти слова неразрывны и неразлучны. Исполнение, как часто у И.Г., предварялось тематическим разбором. Рискованный в нынешних концертных реалиях, этот элемент «прошлой жизни» в исполнении Соколова настолько виртуозен и за-

разителен, что иногда недоумеваешь: «Неужели он еще и играть будет?»

Последнее впечатление, от которого не отделаться уже несколько месяцев, — скрябинская программа в Рахманиновском зале Московской консерватории 7 июня этого года (но уже прошлого сезона!). Два отделения — это мир Скрябина в его противоречивой целостности, от прелюдий ор. 16 до Десятой сонаты и поэмы «К пламени». Картина творчества Скрябина от Ивана Соколова в этот вечер не предполагала никаких «периодов» (опуская музыковедческие штампы, назовем их так: «Саша», «Александр», «Александр Николаевич»). Нет! В хрестоматийном этюде *cis-moll*, ор. 2 № 1 или «пленэрной» прелюдии *H-dur*, ор. 16 № 1 грохотали трубы «Поэмы экстаза». В поэме «К пламени» и Десятой, наоборот, открылись «Сашины» наивности, очарование юности. Апофеоз концерта — двукратное исполнение «Листка из альбома» *Es-dur*, ор. 45 № 1: в основной части — привет XX веку, на бис — прощание с XIX-м.

В недавно вышедшей биографии Сергея Довлатова, написанной Валерием Поповым, среди других тонких наблюдений, поразили следующие строки: «В одной из статей о Довлатове я высказал крамольную, но, по-моему, верную мысль — понятия «великий» и «хороший» в писателе несовместимы. Хороший писатель, решив вдруг превратиться в великого, хорошим быть перестает. Великий становится на котурны, примеряет, как в костюмерной, чьи-то рясы, доспехи, тащит трибуну, прикладывает к лицу чьи-то бороды и пенсне, величественно поднимает голову... Хороший писатель свободен от этого всего и пишет лишь то, что чувствует, что волнует его на самом деле». С юбилеем Вас, дорогой Ванечка, Ваня, Иван, Иван Глебович! Оставайтесь хорошим! ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

Н.В. Не пропустите: в печати находится новая работа И. Соколова «О фортепианной музыке позднего Скрябина».

Москва — Минск: музыкальный мост



Студенты Академии Р. Зейналов (Азербайджан) и Е. Нуртазин (Казахстан)



Музыкальная академия в Минске

Вторая Молодежная музыкальная академия стран СНГ прошла в Минске 2—9 октября. Организаторы — Русское концертное агентство при поддержке Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ, а также Министерства культуры Республики Беларусь, Белорусской государственной академии музыки и Белорусской государственной филармонии. Для 30 молодых музыкантов из 10 стран Академия стала уникальным (и, кстати, совершенно бесплатным) шансом не только позаниматься с педагогами разных специальностей, но и ощутить некий общий культурный контекст, восстановить культурные связи, разорванные в постсоветское

время. Последнее обстоятельство особенно важно для вдохновителя и артистического директора Академии, народного артиста СССР, профессора Московской консерватории Юрия Башмета.

В рамках Академии прошли три концерта — профессоров и педагогов (3 октября, Белорусская филармония), студентов (7 октября, Академия музыки), а также совместный (9 октября, снова филармония). Состоялись также творческие встречи студентов с профессорами.

Вторая Академия обозначила вполне ясный вектор своего дальнейшего развития. Помимо расширяющегося состава участников и педагогов, разнообразнее стала и палитра мастер-классов: в ней представлены не только фортепиано

и струнные (пока что кроме контрабаса), но и флейта, труба, а также сольное пение. В планах организаторов добавить к уже имеющимся новые специальности, сделав особый упор на разностороннем развитии музыкантов — в сторону как сольной, так и оркестровой деятельности. Как подчеркнул на пресс-конференции Юрий Башмет, идея одного из мастер-классов родилась из вопиющего эпизода, свидетелем которого музыкант был в Московской консерватории: некий альтист совершенно ужасными штрихами играл тему Шестой симфонии Чайковского. И потому один из мастер-классов посвятили именно альтовым оркестровым трудностям: его провел заместитель концертмейстера альтовой группы Берлинского филармонического оркестра, профессор Высшей школы им. Эйслера Вальтер Кюснер.

Альтовая «секция» в этот раз стала самой представительной — занятия вели профессор Башмет, профессор Кюснер, а также старший преподаватель Московской консерватории Виталий Астахов. Остальные профессора Академии — художественный руководитель Молодежной оперной программы ГАБТа Дмитрий Вдовин (вокал); трубач-виртуоз Владислав

Лаврик; флейтист, артистический директор фестиваля в Реджио-Эмилия Массимо Мерчелли; виолончелист, руководитель мастер-классов в Европе и США Христофор Мирошников; профессор Московской консерватории и Высшей школы музыки Кельна Виктор Третьяков и доцент Московской консерватории Александр Тростянский (скрипка). На десерт оставим особенно интересующих нас пианистов: это художественный руководитель Бакинской филармонии Муррад Адыгизалзаде и профессор Академии музыки в Токио Сергей Эдельман. Развернутое интервью с С. Эдельманом читайте в следующем номере журнала. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Мастер-класс В. Третьякова



Ю. Башмет отвечает на вопросы журналистов



В.П. Задерацкий ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК ШОПЕНА

Продолжение. Начало в №№ 1–2, 2010.

Новаторство Шопена коснулось всех компонентов композиторского искусства: мелоса, ритма, гармонии, полифонии, фактуры, колорита, формы, методов развития, проблемы создания новых жанров. Некоторые жанры Шопен переосмысливает, некоторые создает, переносит их из литературы, из вокального искусства. Он создает жанр фортепианной баллады, фортепианной баркаролы, фортепианной колыбельной. Вместе с Фильдом он создает жанр ноктюрна. Все это чисто романтические жанры. Классические жанры он переосмысливает. Его прелюдии ни к чему не прелюдируют. И вместе с тем, это — прелюдия, предигра

к нереализованной игре, эмбрион неразвившегося музыкального организма. Отсюда лаконизм многих прелюдий Шопена, их афористичность. Эти микробы лирики живут совершенно самостоятельной жизнью и действуют с великой силой. Скерцо у Шопена не только не оправдывает своего названия, но превращается в нечто противоположное ему. Это плохие шутки, вернее никаких шуток. Некоторые видели в шопеновских скерцо грандиозные взрывы иронии, нечто вроде раскатов демонического смеха. Это слуховая галлюцинация, рожденная гипнозом заглавия. Первые три скерцо — лирико-драматические поэмы, четвертое — чисто ли-

рическая поэма. Трудно сказать, почему Шопен дал такое неподходящее название этим развернутым поэмам. Может быть, базирясь на чисто формальном признаке обязательного для скерцо трехчастия. Трехчастие миниатюры, каковой являлось классическое скерцо, Шопен увеличивает до размеров крупной формы, обогащая и динамизируя трехчастие элементами сонатности. Впрочем, Скерцо *cis-moll* являет признаки сонатной формы без разработки, но не трехчастности. Соната у Шопена циклична. Шуберт вводит в сонату песенность. Шопен, конструируя свои сонаты, берет песенность у Шуберта, методы разработки у Бетховена. Син-

тезируя то и другое, он симфонизирует фортепианную сонату, сохраняя элемент песенности. Соната Бетховена симфонична, но не песенна. Соната Шуберта песенна, но не симфонична. Соната Шопена и песенна, и симфонична. В этом отношении сонаты Шопена находятся в близком родстве с симфониями Чайковского. Длительное знакомство с художником Делакруа помогло Шопену переосмыслить жанр этюда. Этюд из инструктивного, педагогического экзерсиса, преследовавшего только цели технического тренажа, превращается Шопеном в художественный эскиз, идентичный этюду в живописи. Этюд в живописи может быть или

эскизом, или деталью картины. У Шопена этюды с-moll op. 10 № 12, с-moll op. 25 № 12, gis-moll op. 25 № 6 явились в эмоциональном плане эскизами Сонаты b-moll, деталями грандиозной трагической картины порабощения любимой родины. Шопен не снимает с этюда чисто технических задач; обычно эту выдерживается им в одной определенной технической формуле, техническими задачами он считает проблему пения на рояле, проблему кантабильного звука, проблему полифонии, полиритмии, колорита; решению этих проблем посвящены его медленные этюды. Шопен насыщает этюд общественно значимым содержанием и этим поднимает этот жанр на большую идейную высоту. Шопен поэтизирует танец. Это положение стало триумфом. Поэтизация танца начата не Шопеном. Поэтизировал танец уже Франсуа Куперен. И у Куперена, и у Вебера в его «Приглашении к танцу» поэтизация охватывала сферу интимного. По этой дороге идет Шопен в своих вальсах, во многих мазурках. Но в полонезах он превращает танец в картину общественной жизни, насыщает этот исконный польский танец торжествующим или скорбящим патриотизмом. Народностью и воинствующим патриотизмом дышат многие из его мазурок. О таких мазурках говорит Шуман: «*Это пушки, спрятанные в цветах, и если бы самодержец Севера знал, какой враг угрожает ему в простых мелодиях мазурок, он запретил бы эту музыку*». В мазурках Шопена можно встретить мазурки чистой крови и гибриды — мазурки-вальсы, можно встретить страницы польского песенно-танцевального фольклора в изящной и тонкой записи; народные жанровые сценки, бойкие и задорные; строки вызывающего, кипящего удалью патриотизма; интимные поэмы, утонченные до предела; женские портреты — лукавые, капризные и обаятельные. В этой многогранности — новаторство Шопена в области поэтизации танца. Именно в танце

он показывает себя национальным, народным композитором. Сам выбор танца подчеркивает национальное начало в его творчестве — из европейских танцев он обращается только к общераспространенному вальсу; в остальном он пишет польские национальные танцы — полонез, мазурку; он почти не обращается к живому двухчетвертному танцу — краковяку; однажды он пишет экосез, однажды болеро, однажды тарантеллу. Все танцы, стоящие в основе его творчества в этом жанре — вальс, мазурка, полонез, — трехчетвертного размера. Возможно, что Шопена привлекала известная зыбкость трехдольного ритма, тогда как Лист в своих венгерских рапсодиях обращался к зажигательной двухдольной ритмике. Танцы Шопена — это ритмическая энциклопедия трехдольности.

Шопен является одним из самых выдающихся мелодистов в истории музыки всех времен и всех народов. В своем мелодическом творчестве Шопен нередко базируется на музыкальном польском фольклоре. Чаще всего и ярче всего это выявляется в его мазурках. Это совершенно очевидно в его вокальной мазурке — польской песне «Желание». Но не только мазурки Шопена говорят о тесной связи его мелодического творчества с мелодическим творчеством польского народа; попевки народного характера обнаруживаются в самых разнообразных жанрах его творчества: начало Ноктюрна f-moll — это попевка общеславянского характера, что явствует из тождества попевки названного шопеновского ноктюрна с известным романсом Глинки «Жаворонок»; начало Экспромта Fis-dur, мелодически тождественно началу знаменитой арии Левко из «Майской ночи» Римского-Корсакова, что говорит о польско-украинском генезисе попевки; начало побочной партии из Сонаты b-moll — бессильно никнущая линия славянских плачей; начало Вальса

a-moll — скорбное народное причитание. Иной раз генезис попевки идет от чисто польского фольклора, иной раз попевка имеет более широкую общеславянскую базу. Мелодическое творчество Шопена имеет свои особенности. Эти особенности поразили Берлиоза. В своей рецензии на концерт Шопена он писал: «*Это превосходный талант неоспоримой оригинальности. Его произведения по своему редко непосредственному характеру, своей смелой ритмике и гармонии, своему капризному, беспокойному, летучему мелодическому стилю необычайны*». Берлиоз отмечает капризный, беспокойный, летучий мелодический стиль при смелой ритмике и смелой гармонии. Капризности помогает манера игры «*tempo rubato*». Беспокойство часто обуславливается эллипсоидными образованиями в гармонии. Если мы слово «летучесть» заменим словом «полетность», то будем, пожалуй, ближе к истине в характеристике шопеновского мелоса. Тогда нам станет

ясной преобладающая «полетности» скрябинского мелоса от «полетности» шопеновских мелодических образований. Шопен по-разному строит свои мелодии: то пластичным колебанием волн — основная мелодия Ноктюрна Fis-dur, то смелым и частым употреблением скачков на большие интервалы — основные мелодии ноктюрнов Des-dur, Es-dur op. 9 № 2, средняя часть Ноктюрна G-dur. Он обращается чаще к арпеджио, обогащенному неаккордовыми нотами — основная мелодия Ноктюрна Des-dur, средние части экспромтов As-dur, cismoll, — чем к гамме, иногда прибегая к хроматизации — основная мелодия Ноктюрна H-dur op. 9 № 3. Мелодика Шопена очень динамична. Динамизация мелодии достигается гармоническими задержаниями, часто неприготовленными и помещаемыми в мелодию, а не в гармонию — основная мелодия Ноктюрна Des-dur. С другой стороны, беспокойная гармония отклонений и неустойчивостей повышает динамику





мелодии. К средствам мелодических усиления следует отнести шопеновскую мелизматическую. Мелизмы у Шопена — не «agreements» французских клавесинистов, не «приятности» блаженного покоя. Мелизмы нужны Шопену для повышения выразительности, для сгущения динамики, для оживления мелодического движения. Параллельно с этим известная категория шопеновских мелизмов служит целям обогащения фортепианного колорита. Мелизматика Шопена является органической частью его мелодий, она рождена желанием повысить экспрессию мелодии. Мало того, что Шопен создает новый тип капризной, беспокойной, полетной мелодии в своих лирических вещах, он насыщает мелодизмом фортепианную виртуозность, виртуозный пассаж. Я назвал бы такое явление «моторным мелодизмом». Вместо голых формул гамм

и арпеджио, достаточно использованных в фортепианной литературе венскими классиками и опошленных салонными виртуозами, Шопен строит виртуозный пассаж на узорчатом мелодическом рисунке. Виртуозный пассаж Шопена содержит в себе скрытую мелодию, как его гармония содержит в себе скрытую полифонию. Мелодическое начало пронизывает с начала до конца такие чисто виртуозные произведения, как финал сонаты b-moll, скерцо сонаты h-moll, экспромт cis-moll (помимо его средней лирической части), прелюдии fis-moll, b-moll, Этюд f-moll op. 25 № 2, такие, казалось бы, мало мелодические произведения, как этюды op. 10 a-moll, cis-moll, F-dur. Все это — произведения, написанные методом «моторного мелодизма». Влияние этого метода иногда чувствуется: в творчестве Листа — его драматический Этюд f-moll, этюды «Хоровод гномов»,

«Блуждающие огни»; Лядова — этюд F-dur op. 37; Рахманинова — этюд-картина es-moll op. 33 № 3; Глазунова — этюд C-dur op. 31 № 1; Скрябина — трельный этюд Fis-dur op. 42.

Насыщение мелодическим началом виртуозного пассажа не может считаться изобретением Шопена. Мелодическое значение пассажу придавали и Бах — в общих формах движения, и Бетховен — во многих сонатах, как например, в главной партии финала сонаты Quasi una fantasia cis-moll, и Гуммель в своих концертах. Но у Баха и Бетховена мы имели чаще всего простое переосмысление гаммы и арпеджио из формулы технической в формулу мелодическую. Гуммель одевает эти формулы такой легкой тканью украшающих нот, что гамма и арпеджио сквозят, как едва прикрытая основа. Шопен в редких случаях прибегает к обнажению арпеджио, ещё реже — к обнаженной гамме. В его узорчатых фиоритурах гамма и арпеджио обнажаются лишь на мгновение, как мелькнувшая первооснова, как опорный пункт.

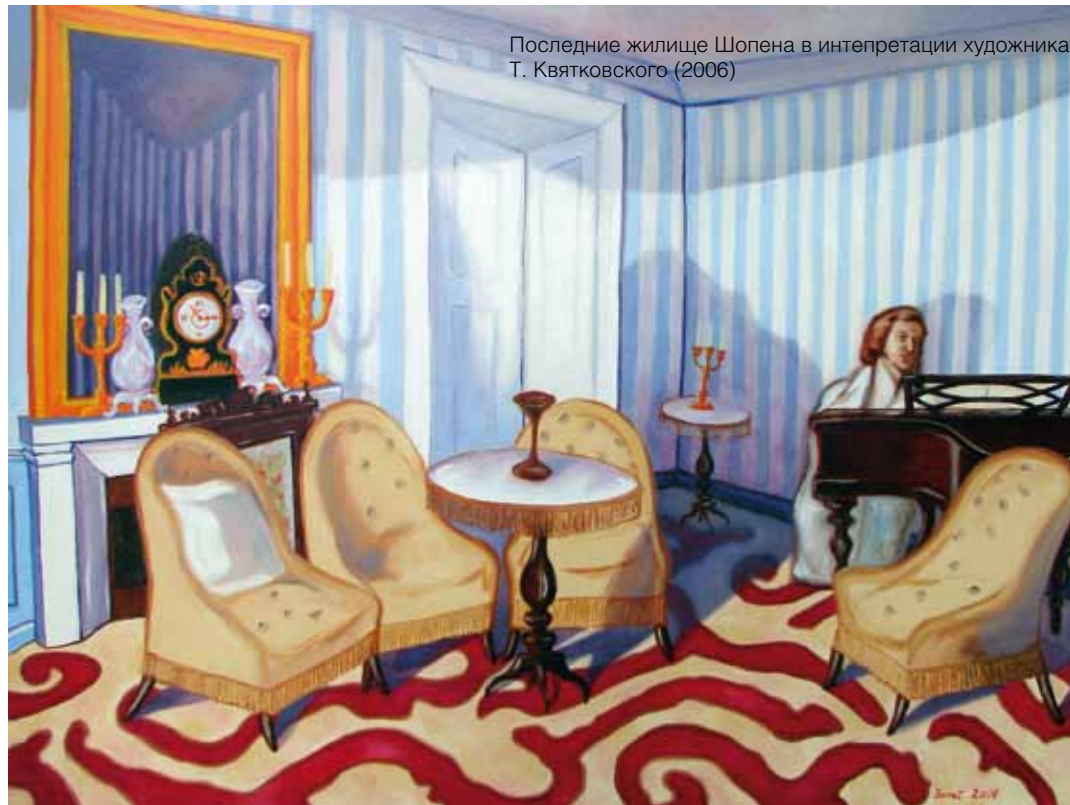
Новаторству в области мелодии соответствует новаторство в области гармонии, поскольку гармония есть одно из средств усиления экспрессии мелоса. Новая мелодика должна была неизбежно породить новое гармоническое оформление. Шопен легализует, как необходимость, романтические приемы гармонии: удлиненные эллипсисы для потрясающих эмоциональных нагнетаний, задержания, отклонения, модуляции на секунду вверх и на терцию вверх — секундовые и терцовые сопоставления тональностей. Если гармония спокойна и зиждется на кадансовой основе, то мелодия обогащается неаккордовыми нотами. Если мелодия проста и мало подвижна, начинается движение в гармонии. Вообще говоря, гармония Шопена необычайно подвижна. Эта подвижность нередко приводит к образованию

в гармонической ткани мелодических фрагментов, достаточной законченности и выразительности для того, чтобы они могли считаться мелосом, полифонизирующим основной мелодии. Так из гармонии, благодаря ее подвижности, рождается полифония, неотрывная от своей гармонической основы, своего рода «гармонический контрапункт». Этот контрапункт не постоянен, не стабилизирован, он то появляется, то исчезает. Мы знаем преклонение, какое характеризовало отношение Шопена к творчеству Баха. Но полифония Шопена отлична от баховской. Она лишь в исключительных случаях возникает, как нечто самодовлеющее. Таким исключительным случаем является полифонический эпизод в Балладе f-moll. Обычно Шопен в меру надобности выдвигает полифонию из недр гармонии, выдвигает кратковременно, ради усиления экспрессии момента, и заставляет умолкнуть полифонические голоса, убирает их по миновании надобности. Мы знаем, что это техника народных подголосков, призванных усиливать экспрессию основного мелоса в отдельные моменты. Получается, что, изучив полифонию на основе творчества Баха, Шопен создал свою полифоническую технику на основе техники народных подголосков. Шопен далеко не всегда подмечает в нотном тексте эти элементы подголосочной полифонии. Он подмечает их в случаях особой значимости или особой законченности. Но часто гармония Шопена таит в себе скрытую полифонию. Чаще всего эта полифония скрыта в средних голосах, но нередко полифонизирует басовый голос. Не нужно выдвигать на первый план эту скрытую полифонию, как полифонию, подчеркнутую в нотном тексте Шопеном. Но она должна чувствоваться. Значение гармонии как компонента в композициях Шопена огромно. Иной раз гармония в его произведениях говорит столько же, сколько и мелодия, особенно

в моменты сгущения гармонии. Шопен раскрывает могучие возможности гармонии, как выразительного средства. У венских классиков гармония имела нередко служебное значение элементарной ладовой опоры. Шопен превращает гармонию из слуги мелодии в мощного сообщника и пособника мелодии, как ведущего средства выразительности. Ряд особенностей шопеновской гармонии имеет основой ладовую структуру польской народной песни. Это сообщает гармонии Шопена стиливую органичность. Мелодика, рожденная песенным фольклором; гармония, исходящая из особенностей народных ладов; полифония, возникшая из техники народных подголосков, — все это, спаянное ритмами народного происхождения, являет собой целостный стиливый комплекс, придающий Шопену облик национального композитора. Заслуга Шопена заключается в резком повышении удельного веса гармонии, как компонента композиции, как средства выразительности. Его гармония настолько полна изящными и выразительными движениями, что может быть названа полифонизированной гармонией.

К этому надо прибавить новаторство в области ритма. Ритм, как мелодия, гармония и полифония, поставлен Шопеном на службу выразительности. Отсюда рождается стихия агогических отклонений и колебаний, именуемая им «tempo rubato». Шопеновское «rubato» — это неписанный ритмический подтекст произведения, состоящий из зыбких, меняющихся движений, одухотворяющих нотный текст и рождаемых художественной интуицией.

Агогика как бы накладывается на ритм, образуя высокую ритмическую инстанцию. «Tempo rubato» — не только исполнительская манера Шопена, но и композиторский замысел, не зафиксированный в нотном тексте вследствие отсутствия средств фиксации. Это не авторская особенность трактовки, это внутренняя жизнь произведения, выявление



Последнее жилище Шопена в интерпретации художника Т. Квятковского (2006)

к которой обязательно для каждого исполнителя. Шопен меняет два типа полиритмии. Один из них я назвал бы вертикальной полиритмией, другой — горизонтальной. Вертикальная полиритмия звучит в одновременности. Это одновременное сопряжение двух ритмов. Чаще всего Шопен употребляет этот прием эпизодически, на момент. Но иногда он пишет полиритмически целые произведения — Экспромт cis-moll, Прелюдию fis-moll, этюды без опуса As-dur, f-moll. Горизонтальная полиритмия звучит в разновременности на протяжении всего произведения. Это разновременное сопряжение двух чередующихся ритмов. Горизонтальная полиритмия чаще всего встречается в шопеновских мазурках лирического характера. Часто в таких мазурках острый ритм танца вспыхивает на мгновение, чтобы уступить место зыбкой, чуть-чуть танцевальной трехдольности. Зыбкий ритм поэмы и острый ритм танца сменяют друг друга на протяжении произведения, образуя своеобразную полиритмию.

В области формы Шопен создает ряд новых формообразований. Он усложняет и расширяет мелкие фор-

мы. Период получает иной раз самодовлеющее значение законченного произведения — прелюдии A-dur, c-moll, a-moll, e-moll. Шопен реставрирует старую рондо-куплетную форму ABACA — Вальс As-dur op. 69 (Lento). Части трехчастной формы он разрушает контрастирующей интермедией-рефреном — Вальс cis-moll. Есть случаи удвоения трехчастия путем легкого варьирования — Ноктюрн Es-dur op. 9 № 2. Если первая соната Шопена выглядит пробой пера в области сонатной формы, то две последующие сонаты — b-moll и h-moll — написаны уверенной рукой мастера крупной формы. В отношении формы эти две сонаты имеют много общего. Медленная часть помещается перед финалом. Репризы первых частей обеих сонат сокращенные: в них опущена главная партия из тех соображений, что только она одна и разрабатывалась в разработке, показала там все свои возможности, исчерпала себя и при повторении в репризе привела бы к однообразию и растянутости произведения. Побочные партии обеих сонат кантабилны, контрастируют с энергетикой главных партий и отсутствуют в разработке. В этом есть известное

сходство с симфониями Чайковского, предпочитающего разрабатывать главные партии. Оба великих мелодиста смотрят на побочную партию, как на песенный элемент, менее подходящий для сонатной разработки. Шопен остро чувствовал динамику сонатной формы. Внедряя элементы сонатности в трехчастие, в свободную форму, он динамизировал таким образом свои баллады и скерцо. Балладу g-moll можно рассматривать как сонатную форму с разработкой, зеркальной репризой и кодой. Баллада As-dur совершенно схожа по форме с балладой g-moll, с той разницей, что разработка заменяется эпизодом. Баллада f-moll представляет собой гибрид сонаты и вариационной формы. Скерцо cis-moll не обнаруживает трехчастия, но являет собой произведение сонатной формы, с коротким «предиктом» к репризе вместо разработки. В Скерцо b-moll тоже наблюдаются элементы сонатности, проникновение в трехчастие принципов сонатной формы: в этом скерцо Шопен, изложив середину, совершает переход к репризе методом сонатной разработки; связью между серединой и репризой служит самая настоящая



четырёхфазная сонатная разработка. Фантазия f-moll написана, по существу, в сонатной форме. Она названа фантазией, во-первых, по содержанию своему, во-вторых, вследствие нарушений сонатной формы. Нарушения касаются тонального плана, состоят в замене интенсивного метода разработки экстенсивным методом транспозиции целых кусков, в возвращении групп тем главной партии после маршеобразной побочной; разработка отсутствует; ее заменяет медленный эпизод. Но элементы сонатности налицо. Общее стремление Шопена к динамизации — динамизация мелоса, гармонии, ритма — сказывается и в его отношении к форме. Динамизация статичных форм осуществляется им через внедрение в них элементов сонатности. Эта гальванизация формы дает интересные гибридные формообразования.

Стремление к максимальной динамике заставляет Шопена обратиться к симфоническим методам разработки тематического материала. Симфонизм, симфоническое мышление есть способность композитора исчерпывающе превратить потенциальную энергию тематического материала в энергию кинетическую, превратить возможность в действие. Техника симфонизма есть техника становления и утверждения ведущей мысли в борьбе с ее антиподами и даже в борьбе с контрверсами, скрытыми в ней самой. Симфонизм есть диалектическое развитие музыки из тематического ядра. Диалектический метод развития полностью развертывается в симфоническом творчестве, почему в музыке наиболее полное применение

этого метода получило название симфонизма. Но симфонизм, как метод мышления, может быть применен не только при писании симфонии. Шопен, по мышлению своему, — симфонист, хотя он не написал ни одной симфонии. В Сонате b-moll главная партия, изложенная в экспозиции как тема-стенание, темаламентация, в разработке звучит темой мужественной, яростной борьбы, превращается в свою противоположность. В балладе As-dur первая тема, изложенная в манере спокойного повествования, превращается в конце баллады в кульминацию лирического подъема, в свою психологическую противоположность. Такая же метаморфоза происходит с первой темой Баллады g-moll: изложенная вначале эпически, она в среднем эпизоде, начинающемся с органного пункта на ми, превращается в лирически взволнованную, а в коде, трансформированная вариационным методом, звучит трагической катастрофой. В Скерцо b-moll мягкая лирическая тема средней части, изложенная в cis-moll, в последующей разработке проходит как тема драматической борьбы, модулируя из g-moll через c-moll в as-moll, а в конце разработки, изложенная в b-moll звучит кульминацией драмы. Все эти трансформации музыкальных тем происходят не внезапно, а подготавливаются мощными эмоциональными нагнетаниями. Такой метод подготовки Шопен применяет в мелкой форме, например, в Ноктюрне c-moll, где суровая декламационная тема через нарастание волнения в средней части, получает в репризе характер бурный и взволнованный, звучит горькой страстью и отчаянием. Подобные модификации музыкальных тем,

диалектически превращаемых в свою противоположность, являются признаком симфонического мышления. В этом смысле мы можем говорить о симфонизме Шопена. Именно в этом смысле симфоничны фортепианные сонаты Бетховена, например, его Sonata appassionata. Фортепианные сонаты Вебера, Клемента, Шуберта включают в себе гораздо меньше симфонизма, чем произведения Шопена. Шопен — романтик, в творчестве которого фортепианный симфонизм получил масштаб, соответствующий эпохе романтизма.

Аппаратом, реализующим симфонические мышления, является обычно симфонический оркестр, как музыкальный агрегат, наиболее пригодный для выявления диалектического начала в музыке. Шопен пользуется аппаратом фортепиано. В таком случае, казалось бы, ему должны были бы мерещиться оркестровые звучности, он должен был бы стремиться к воплощению их на фортепиано. Это было у Листа. Лист иной раз сам помечал в нотном тексте: quasi cello, quasi corni. У Шопена иногда встречаются оркестровые звучности, например, трубная тема средней части Полонеза A-dur, виолончельные звучности Этюда cis-moll ор. 25 № 7, Прелюдии h-moll. Но фортепианная партитура Шопена отлична от фортепианной партитуры Листа. У Листа фортепианная партитура гораздо ближе к симфонической, чем у Шопена. В фортепианном Мефисто-вальсе Листа гениально перенесены на клавиатуру оркестровые звучности симфонического Мефисто-вальса. Для Шопена фортепиано — не суррогат симфонического оркестра. Он обращается к специфически фортепианным звучностям и из них создает тембральную палитру. Так возникает специфически фортепианная партитура. В создании тембральной палитры большую роль играет педаль. Это романтическая педаль — педаль не только гармоническая, но и колористическая. Она в значительной мере помогает в моменты симфонических нарастаний. Такие нарастания симфонического типа имеются в Сонате b-moll, Фантазии f-moll, в балладах, в скерцо. Тембральная палитра Шопена, будучи в основном специфически фортепианной, очень богата. В области пальцевой техники мы различаем звучности кристальные, жемчужные, завуалированные, сверкающие, порхающие, эфемерные. В области массивной техники встречаются звучности органичные, колокольные, медные, лавины металлического грома — октавы в средней части Полонеза As-dur. В области кантилены — мелодии мягкого, дымчатого колорита чередуются с мелодиями просветленной звучности, plena voce

итальянского *bel canto* сменяется ирреальными звучностями мелодии-мечты. Меняет свой колорит гармония — от матового фона широких арпеджио аккомпанемента до сверкающих колонн мощных и полнозвучных аккордов. Полифония нередко политембральна: контрапунктический голос окрашен иначе, чем основной мелос. Все это, вместе взятое, дает колоритную фортепианную партитуру. Это богатство колорита нужно Шопену, чтобы динамизировать мысль не только гармонией, полифонией, полиритмией, но и разнообразием тембров.

Шопен выявляет скрытые тембральные возможности фортепиано, исходя из его специфических звучностей гораздо больше, чем имитируя те или другие инструменты симфонического оркестра.

В области фортепианной фактуры Шопен является решительным новатором. После венских классиков, после Шуберта и Вебера, до предела использовавших фортепианные технические формулы элементарного порядка — гамму и арпеджио, — Шопен открывает новый комплекс технических формул, частично базирующихся на старых элементах, частично порывающих с ними. Вместе с Листом и Шуманом он открывает широкие горизонты массивной техники, рассчитанной на большие залы, на концерт с широкой публикой. Пионером массивной техники явился Шуберт в финале своей фантазии *C-dur*, начинающемся октавами, которые можно было бы приписать Листу. Полонезы Шопена написаны в небывалом дотоле жанре техники и потребовали от пианистов выполнения совершенно новых технических задач. Старая школа Клемента-Черни не подготавливала пианиста к технике такого рода. В этой этюдной литературе нет материала, который мог служить тренажным материалом для полонезов Шопена. Полонезы Шопена были новаторством, не базирующимся на старых элементах техники, это создание новой, дотоле небывалой фортепианной фактуры. Что касается старых элементов фортепианной фактуры, прежде всего, гаммы и арпеджио, то Шопен решительно реформирует эти элементы. Арпеджио на протяжении столетий раздвигалось от «альбертиевых басов» до расположения арпеджио у Скрябина. У Гайдна и Моцарта мы еще встречаем «альбертиевы басы». Бетховен и Вебер раздвигают диапазон арпеджио восхождением и нисхождением коротких и ломаных арпеджио, что изредка мы встречаем уже у Гайдна и Моцарта. Шопен в аккомпанирующем арпеджио захватывает под педаль большие отрезки клавиатуры или расширяет арпеджио, применяя широкое расположение голосов — Ноктюрн *cis-moll* op.



Последний рояль Шопена. Музей Фридерика Шопена в Варшаве

27 № 1. Таково обращение к арпеджио чистого вида. Другим методом обогащения арпеджио является усложнение его основной формулы неаккордовыми звуками — Этюд *F-dur* op. 10 № 8. Третьим методом использования арпеджио, причем арпеджио в чистом виде, является новая функция арпеджио; техническая функция арпеджио — гармонический фон — сопрягается с художественной функцией: арпеджио служит колористическим фоном, как в Этюде *As-dur* op. 25 № 1 или эмоциональным фоном, как в Этюде *c-moll* op. 25 № 12. В Этюде *C-dur* op. 10 № 1 арпеджио, раздвинутое до пределов ундецимы, выполняет сразу четыре функции: это динамический гармонический фон, живой эмоциональный фон, блестящий колористический фон и, наконец, арпеджио получает мелодическое значение. Отношение к формуле гамм у Шопена двоякое: чаще всего гамма используется им как колористический блик и идет *quasi glissando*: таковы гаммы-концовки Скерцо *E-dur*, Этюд *a-moll* op. 25 № 11, гаммы в Прелюдии *d-moll*, в коде Баллады *g-moll*, в Полонезе *As-dur*. Но иной раз гаммообразные отрезки получают мелодическое значение — Этюд *a-moll* op. 10 № 2, прелюдии *G-dur*, *b-moll*. Если Шопен иногда выдерживает целые пьесы в формуле арпеджио — этюды *C-dur* op. 10 № 1, *As-dur* op. 25 № 1, *c-moll* op. 25 № 12, — то формула гамм никогда не занимает у него целого произведения: она господствует в этюде *a-moll* op. 10 № 2 в первой и третьей части, но прерывается фиоритурой не гаммообразного порядка; она занимает значительное место в прелюдиях *G-dur*, *b-moll*; в прелюдии *G-dur* она смешана с элементами арпеджио; в Прелюдии *b-moll* она прерывается мелодическими хода-

ми иного порядка. Шопен далеко продвигает представление о возможности использования двойных нот в этюдах *C-dur* op. 10 № 7, в этюдах с двойными терциями и двойными секстами, в коде Баллады *F-dur*. Наряду с Листом он открывает новую эру в октавной технике: октавы, резко увеличенные в силе и скорости, насыщаются эмоцией психического напряжения, применяются в кульминациях. Аккорды растягиваются до децимы, при требовании играть *pop aggraggiato*, как например, во вступительной части Скерцо *cis-moll*. Наряду с употреблением педали выдвигается необходимость употребления полупедалей, педалей не только гармонического, но и колористического характера, употребление которых основано на соотношении удельного веса обертонов в разных регистрах. Чрезвычайно возрастают задания на физическую силу удара, на физическую выносливость пианиста в шопеновских произведениях крупного плана. Шопеновская фиоритурная техника чрезвычайно усложняет вопросы аппликатуры. Возрастают темпы. Произведение крупного плана не довольствуется каким-либо одним видом техники, как например, сонаты Бетховена; оно претендует на применение многих технических жанров. Примерами технической многоплановости могут служить Соната *b-moll*, Фантазия *f-moll*, Баллада *g-moll*.

Таковы новаторские привнесения Шопена в фортепианное искусство, привнесения, сформировавшие также целый ряд универсальных принципов музыкального мышления в эпоху романтизма и пост-романтизма. ■

Окончание
в следующем номере.



Ученик чародея

Нет, нет, это не «сколок» знаменитого названия Поля Дюка. Это диалог с человеком, выучившимся у легендарного мастера и недавно возглавившим Администрацию мастерских по ремонту и настройке музыкальных инструментов Московской консерватории. Наш собеседник — 31-летний фортепианный мастер Константин ФЕКЛИСТОВ.

— Расскажите, как Вы пришли в профессию.

— Мой отец — фортепианный мастер. И естественно, что с этой профессией я был знаком с детства: сопровождал отца на работу, по желанию мог принимать участие в некоторых процессах, смотреть, запоминать... Так что вопрос о выборе профессии передо мной не стоял, я «не мудрствовал лукаво», что судьбу искушать!

— И случилось чудо: Вас взял к себе в ученики легендарный Евгений Артамонов. Как это получилось?

— Загадка! Отец привез меня в мастерские консерватории, попросил Бориса Дмитриевича Гончарова меня взять. Тот согласился. А после этого мы заглянули в соседнюю комнату, где

сидел Артамонов. Отец, естественно, был с ним знаком. Евгений Георгиевич обрадовался, спросил, зачем мы приехали. Отец отвечает: «Вот, мальчишку привез». И вдруг Артамонов произносит: «Ну приводи, я возьму». Отец меня ткнул в бок, прошептал: «Бежим отсюда, пока он не передумал!»

В итоге у нас с Артамоновым получилось пять лет тесного ежедневного общения: и в мастерской, и в классах.

— Вы — единственный официальный ученик Евгения Георгиевича. Расскажите о нем.

— Он грандиозная личность, чародей... Это за гранью человеческого понимания. Идеальное сочетание человеческих качеств: добросовестности, честности... Он очень любит свою

работу. Для него это образ жизни, не просто средство зарабатывания денег. Человек более сорока лет отработал в консерватории. Был личным настройщиком великих музыкантов. У него пылкий ум, ему все интересно... Знаете, даже сейчас, когда он заходит в мастерскую, это всех дисциплинирует. В одной мастерской с ним плохо работать просто невозможно.

— Как сегодня обстоит дело с кадрами в Вашей клавишной мастерской?

— Это самый сложный вопрос. Кадров не хватает. Но я говорю об определенных кадрах: с определенной квалификацией, с определенными моральными качествами. Человек должен не только профессионально соответствовать уровню консерватории,

но и понимать, где он работает и соотносить к этому относиться. Кроме того, у нас нестандартный график работы. До десяти утра и после десяти вечера. Ночные записи в залах, концерты, практически нет выходных...

— Сколько человек трудится в клавишной мастерской?

— 14. А должно быть в два раза больше.

— На сайте консерватории висит объявление о свободных вакансиях в клавишной мастерской. Как Вы принимаете на работу? Проводите экзамен, испытание?

— Для начала просим показать рабочий инструмент, ибо качество инструмента — это показатель отношения к профессии. Если раньше 90% мастеров использовали кустарно изготовленные настроенные ключи (других просто не было, счастливицы умудрялись получать инструменты из Германии — от друзей или как-то иначе), то сегодня возможность заказать качественные инструменты в Европе есть у каждого. Оговорюсь, у каждого, кто хочет работать профессионально. Так вот, если кандидат демонстрирует некачественный рабочий инструмент, то, конечно, производит не лучшее впечатление.

Затем человек начинает работать, и коллеги за ним просто смотрят. Тут дело только в профессионализме. Бывает, приходят люди с большим количеством бумаг, дипломов и не могут ничего показать. А бывает наоборот: приходят без бумаг и вполне хорошо работают, учатся, стремятся.

— Сколько инструментов закреплено за каждым мастером?

— По-разному. В зависимости от его квалификации, от возраста, даже от места проживания в Москве — добираться ведь до консерватории при нашем графике нужно в самое разное время, в том числе, и ночью. Конечно, есть определенные «фазы» пути — от общежития до Большого зала консерватории. Я в 21 год уже работал в Малом зале, в 23 — в Большом. Но я начал рано...

— А кто сегодня «хозяин» в БЗК?

— Михаил Романенко и я.

— Что такое «клавишная мастерская» Московской консерватории? Какова ее площадь?

— Площадь — 600 кв. метров. Есть определенное оборудование, инструментарий, закупается материал. За последние четыре года клавишная мастерская осуществила более 90 капитальных ремонтов роялей для консерватории, из них 30 концертных. И все инструменты стоят в классах, в которых рабочий процесс — по 15 часов в день.

То есть качество капитального ремонта должно быть соответствующим.

— Сколько в среднем стоит капитальный ремонт концертного рояля?

— Частные заказы наша мастерская оформляет только в официальном порядке. Цена зависит от состояния инструмента, марки, от тех задач, которые ставят перед мастерской. Средняя цена капитального ремонта одного рояля — 10.000 долларов, но, повторяю, она может колебаться в обе стороны. Над одним инструментом работают два-три человека в течение месяца-полтора.

— Консерваторский фортепианный парк — это ...?

— 600 роялей и пианино, но это — с учетом общежития. Там ведь 4 этажа, и в каждой комнате по инструменту.

— Как часто этот парк обновляется?

— Конечно, нечасто. Но, надо сказать, общая ситуация стала более оптимистичной. Появилось понимание проблем со стороны руководства консерватории, нам удалось «достучаться» до ректората, к нам стали прислушиваться.

— Как Вам кажется, сколько роялей нужно приобрести одновременно, чтобы в корне изменить ситуацию?

— Я думаю, если к той сотне инструментов, которая отреставрирована, добавить сотню новых, ситуация изменится. Подчеркну еще раз, нагрузка ужасающая, инструменты эксплуатируются нещадно.

— Кто принимает решение о покупке того или иного бренда?

— Как и везде, в консерватории тендерная система. Идет анализ качества инструментов, цен, условий контрактов, условий гарантии. Конечно, окончательные решения принимаются на высоком уровне, но слушают советы мастеров и профессуры. Однако закупка новых инструментов не решит проблемы. Главное — это качественное обслуживание. Любой новый рояль без должного ухода перестает играть через год.

Есть такой стереотип: купили новый «концертник» — решили проблему, можно успокоиться надолго и проводить фортепианные концерты, приглашать звезд. Я — как концертный мастер — много езжу по России с пианистами, готовлю им инструменты для выступлений. Иногда невозможно поверить, что роялю всего год-полтора. Порой попадаю в экстремальные условия: нужно за ночь подготовить рояль, к которому не прикасались 10 лет. И отступать некуда: билеты проданы, утром репетиция, вечером концерт.

— У Вас столь мрачные ощущения от всех регионов России?

— Наверняка есть регионы, где ситуация «поровнее». Но там, где я был, все очень сложно, очень тяжело. Это объяснимо: у нас ведь школы фортепианных мастеров как таковой нет. Откуда же взяться профессионалам в регионах?

— А что нужно сделать, чтобы появились профессионалы, а в идеале — школа?

— Во-первых, необходимо, чтобы люди захотели работать руками. В наше время это очень немодно. Молодежь хочет денег сразу, а здесь надо вкалывать. Надо очень много работать.

— Может быть, надо повышать имидж профессии в глазах общества?

— Да, это в первую очередь. Мне кажется, над этим мы в консерватории как раз и работаем. Ведь есть же «планка», заданная Артамоновым.

Помимо профессионализма, это отношение к работе: важно, как человек выглядит, как разговаривает с заказчиками, с музыкантами.

— Принципиально важно прийти в профессию как можно раньше?

— Да. После 30 уже не получится: появляется семья, внимание переключается на зарабатывание денег. Такой человек просто не сможет полностью посвятить себя обучению. А в 14–16 лет еще есть азарт, время, здоровье, есть возможность многое познавать. Первые несколько лет нужно просто не думать о зарплате, а набирать свой профессиональный «багаж».

— Если Артамонов — «номер один», то сколько человек в России находятся на следующей «ступеньке» мастерства? Их число измеряется десятками или единицами?

— По той информации, которой я располагаю, по той работе, которую я вижу, — это три-четыре человека. Значительно меньше, чем хороших пианистов. ■

РОЯЛИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

«Steinway & Sons» — 32 (годы выпуска 1910–2001)

«August Forster» — 27 (годы выпуска 1952–1988)

«Bechstein» — 19 (1899–1979)

«Yamaha» — 18 (1967–2005)

«Bluethner» — 13 (1972–1984)

«Petrof» — 8 (1964–1984)

«Kawai» — 7 (1962–2003)

«Weinbach» — 5 (1973–1978)

По 1: «Boston» (2005), «Boesendorfer» (1973), «Estonia» (1960), «Geyer» (1965), «Москва» (1975), «Roesler» (1980), «Schiedmayer» (1940) и «Schroeder» (1860).
Всего роялей — 137, концертных — 60



Поэтическая педагогика Якова Зака

«РiаноФорум» продолжает публикацию материалов, посвященных выдающимся профессорам-пианистам Московской консерватории. О легендарном Якове Израилевиче Заке (1913–1976) вспоминает его ученица — народная артистка Армении, лауреат Государственной премии Армении, лауреат международных конкурсов им. Шумана, им. Баха, Королевы Елизаветы, Международного конкурса в Сиднее Светлана НАВАСАРДЯН.

В мире всегда было много преподавателей, меньше — учителей, еще меньше — Учителей. Именно учителем с большой буквы был Яков Израилевич Зак, у которого я имела счастье учиться и быть его ассистентом в течение нескольких лет.

Московская консерватория 1970-х была своеобразной Меккой для сотен одержимых музыкой молодых людей. Дух созидания царил в ней, и радость служения наших профессоров передавалась нам в наследство как бесценный дар. По коридорам ходили живые Лемешев, Оборин, Ойстрах, Ростропович... Мало где в мире учиться музыке было столь серьезным делом. Один только

зачет студентов фортепианного факультета по понедельникам в Малом зале консерватории значил для нас не меньше, чем значил бы концерт для состоявшихся артистов в Большом зале. Публика валом валила послушать своих любимцев, позже бурно обсуждая подробности выступлений. Я постигала Россию Ахматовой, Цветаевой, Врубеля. Бегала в университет слушать лекции старой профессуры. России интеллигентский дух проникал в меня, и я чувствовала себя приобщенной к великой русской культуре. Одним из тончайших ее проводников был знаменитый 29-й класс Московской консерватории, хранящий еще до недавнего

времени зримое присутствие Г.Г. Нейгауза. Истовый нейгаузовец, Яков Израилевич был не только одним из его наиболее последовательных учеников, но и одним из немногих, сумевших проложить на педагогической, да и исполнительской стезе свою собственную тропу.

Наверное, не было бы ошибкой сказать, что музыка была для Якова Израилевича «формой» его существования. Но так же непринужденно он чувствовал себя в литературе (блестяще знал и XX век) и поэзии (замечательно цитировал, особенно много — Пастернака), в живописи и театре (каких знал актеров, режиссеров, какие помнил репетиции, спектакли!), в эстетике, философии...

Его приглашали в жюри и дирижерских конкурсов, доверяли рецензирование трудов по теории и истории музыки, по фортепианному исполнительству. Мало кто был столь сведущ в редактировании фортепианных сочинений, как он. В частности, шопеновских.

Судьба щедро одарила Якова Израилевича дружбой и вниманием многих выдающихся людей эпохи. Дружил с Владимиром Горовицем и Артуром Рубинштейном, играл в шахматы с С.С. Прокофьевым (проиграв, Прокофьев сбрасывал фигуры с шахматной доски и исчезал на длительное время — ужасно не любил проигрывать).

Сам прекрасный шахматист и знаток шахматных

этидов, Яков Израилевич был даже, как мне помнится, автором некоторых из них, что, впрочем, не помешало ему в одночасье расстаться с шахматами и телевизором, поскольку «они отнимали мое драгоценное время». И еще: «Каждый вечер перед сном я должен непременно прослушать какую-нибудь новую запись».

Яков Израилевич был известен, в частности, феноменальным исполнением второго этюда Шопена (Зак образно называл его «заблудившаяся флейта»). Когда спрашивали, как ему удалось этого достичь, отвечал: «По этому часу занятий в день, но — каждый...».

Кабинет профессора был уставлен стеллажами до потолка, завален книгами, альбомами, нотами, пластинками, где-то в углу — репродукция «Тайной вечери» Дали.

Непостижимо, сколько же он знал, сколько перевидел, сколько почувствовал. Ошеломляющее энциклопедическое знание, казалось, должно было подавлять. Но посмотрите, что говорил профессор своим ученикам: «Никогда не стесняйтесь говорить, что чего-то не знаете, не читали, не слышали. Я вам завидую, потому что вам предстоит это еще открыть...»

Он редко показывал за вторым роялем. Сидел с нотами поодаль. Весь — слух, весь — внимание. Жест, мимика, метафора удивительно «работали» на образ, раскрывая его иной раз с самой неожиданной стороны. Однажды он процитировал Бодлера: «Невыразимого словом — не существует!». Мастер словесного образа, Яков Израилевич по-бодлеровски страстно верил в могущество слова. Его бесподобные метафоры черпали вдохновение в живописных полотнах, прозе и стихах, сказках, в истории и культурных корнях музыки того или иного композитора. Образ лепили, рисовали («в основе всегда рисунок, не размывайте его»), вязали, плели. Зак бывал реальным и фантастическим, бытовым, жалким и смешным, «бормотал

в сладостной дремоте» и цепенел от ужаса, вещал, размышлял, заливался хохотом, даже одет бывал соответственно эпохе. Занимаясь, мог вспомнить вермееровский свет и выражение глаз Богоматери с рублевской иконы, стихи Алоизиуса Бертраана из «Гаспара в ночи» и фразы из Божественной комедии Данте, вспомнить Пушкина и Гете, Блока и Пастернака, Ницше, Канта...

А как он монтировал материал, как делил его на планы, сталкивал, противопоставлял, сопоставлял, как при случае вспоминал того или иного актера, произносящего ту или иную фразу с определенной интонацией, сродни рассматриваемому музыкальному материалу (кстати, сам был прекрасным имитатором).

Яков Израилевич подтверждал известную истину, что деление искусства на жанры в достаточной степени условно и что, когда искусство настоящее, большое, то независимо от жанра воспринимается одновременно как музыкальное и живописное, театральное и поэтическое — все средства выразительности опосредованно живут в нем.

В контексте урока равно интересно было «побывать» на репетициях Мравинского, Крафта и Стравинского, на спектаклях Мейерхольда, быть «очевидцем» похорон Комиссаржевской в Москве, попасть в Париж на Дягилевские сезоны, восхититься декорациями Якулова, побывать в окружении Лили Брик и Маяковского, Есенина и Айседоры Дункан, попасть в эпоху Веры Холодной и немого кино, полистать письма Моцарта, Шопена, побывать на концертах Пахмана, Годовского, Прокофьева, узнать массу интересных подробностей об устройстве бетховенских, шопеновских роялей (сколько это меняло в интерпретации).

Я имела удовольствие аккомпанировать Якову Израилевичу концерты перед его выступлениями в Большом зале консерватории (Пятнадцатый Моцарта, Второй



Метнера). Зак «легко» звучал, но при этом «озвучивалось» все, что выходило из под пальцев. Волшебство интонирования — сильнейшая сторона заковской школы, заимствованная им от гг. Нейгауза. Он создавал удивительный мир звукообразов, звукоповествования, «живой речи», немислимой без «знаков препинания», без ощущения исполнительского времени, без цвета, без тембра, света и, конечно, без голоса.

Его величество Голос на рояле — «поставленный». Твой, персонифицированный. «Слушайте больше прекрасных певцов. Бельканто, legato, *legatissimo* — основа основ».

Гурман от искусства, он ненавидел безвкусицу, фальшь, преклонялся перед красотой чистых линий. Постоянно говорил: «Не играйте жирным звуком». Часто требовал: «тонким пером», «поточите кончики пальцев», «влажным звуком, влажным», «жарким прикосновением, обжигающим». «Играть можно!» — говорил он

(как мы мечтали услышать эту фразу!), стало быть, играть можно было и на любой сцене.

Стереотипное «слушайте себя» у него отсутствовало. Слушать, вслушиваться можно было лишь в музыку. Все сотворилось в царстве музыки и вокруг музыки. «Вглядитесь в нотный рисунок», — призывал Яков Израилевич. «Запись, собственно, уже откроет вам рельеф и пластику музыкальных фраз. Пластичность ведь основа всего живого...»

Из оброненных вскользь замечаний рождалось знание.

«Осторожнее с акцентами. Акценты со времен Шуберта у романтиков больше «временные», чем динамические, исполняются под знаком *tenuto* — «нужно дотянуться».

«Обходите (огибайте) острые углы в поворотах пассажей, уберите «швы»».

«Не хватает моцартовской живой прелести. В фортепианной музыке Моцарта слышишь даже мизансцены, ощущаешь постоянно событийность, интригу».



Варшава, 1937. Лауреаты III Международного конкурса им. Шопена. Стоят слева-направо: Витольд Мацужинский, Польша (III премия), Яков Зак (I премия), председатель жюри Адам Венявский, Ланц Доссор, Великобритания (IV премия). За роялем Роза Тамаркина (II премия).

«Композиторы-симфонисты определенно слышали рояль как оркестр», — эту мысль он повторял не раз. Говоря о Якове Израилевиче, трудно представить, чтобы кто-нибудь обошел вниманием его удивительное «партитурное слышание» фортепиано. Для него фактура — вся организованная, вся просматриваемая по горизонтали и вертикали, когда можешь вытащить из целого одну деталь, рассмотреть и вновь вернуть на место. Редчайшее ощущение!

Воображаемая инструментовка фортепианной фактуры не только обогащала звуковую палитру, но и вкупе с понятием оркестровой педали влияла на фортепианную педаль. Выражение Зака «клавир в партитуре» значило слышать взаимодействие целого и частей, планов, самостоятельность партий, голосов, самый разнообразный инструментарий с его разницей тембров, способов звукоизвлечения, соответственно — разницей образных характеристик различных инструментов с их

«заданностью» ролей. «Клавир в партитуре» — это означало безграничный простор поэтического воображения, вовлекающего рояль в пьянящую стихию большого оркестра (ссылки на Рихарда Штрауса, Вагнера, Берлиоза, Малера). «Переведите Ваше слышание на деревянные духовые, многогато меди», — говорил он. Воображаемое «деление» смычка «вверх, вниз», выбор штриха — все было важно.

На уроках Якова Израилевича использовался огромный арсенал инструментальных штрихов (советовал просмотреть Бранденбургские концерты Баха, квартеты Моцарта, Бетховена...). Важность штрихов определялась не только с точки зрения агогики, артикуляции. Штрихи прорисовывали «черты лица» музыкальных образов. «Попробуйте без штрихов сыграть темы баховских фуг, без фаса, без профиля, о развитии какого образа, какой темы может идти речь?»

Попутно замечу, что темпы баховских фуг определялись,

исходя из принципа «золотого сечения» (темп фуги вдвое быстрее или медленнее темпа прелюдии).

«Правильная» педаль дает ощущение пространства... Взяв звук на педали и отпуская ее в невероятно медленном темпе, плавно, без рывков, он демонстрировал неограниченные возможности педали, ее работу на самых различных уровнях, в том числе и внутри самой себя. Будучи хрестоматийно полной, полу- и четверть-, запаздывающей, прямой, педаль могла быть «фонирующей» и «пунктирной», «прозрачной», «просвечивающей», «колористической», «оттеняющей», «обволакивающей», а главное, «без тромбов». «С педалью, но не на педали», — любил повторять Яков Израилевич. «Не замутняйте никогда педалью рисунок, особенно в классической музыке, шевелящиеся шестнадцатые ноты должны быть постоянно слышны». «Осторожнее с глубокой педалью (прибавляет «чувственность»)»...».

«Педаль, согласная со штрихом» — принцип, замечательно работающий на всем необозримом пространстве фортепианной музыки.

Выдающийся педагог Яков Израилевич Зак столь распространенному среди нас эмпирическому (на ощупь) поиску истины музыкального искусства противопоставлял четко сформулированную систему знаний исполнительского искусства.

У Якова Израилевича были свои репертуарные пристрастия. Он любил задавать редко исполняемые, малоизвестные произведения. Считал, что шопеновские произведения, требующие огромных педагогических «вложений», «мало результативны, если студент его в естестве не чувствует». По его настоянию я выучила «Ludus tonalis» Хиндемита (в дальнейшем записывала его на диск), все концерты Баха, начала учить «Kunst der Fuge»...

Мне вспоминаются сейчас шумные классные концерты к юбилею Якова Израилевича в Большом зале Ленинградской филармонии, в зале Харьковской филармонии. Какой состав участников: Элисо Вирсаладзе, Николай Петров, рано ушедшие из жизни Генриетта Мирвис, Владимир Бакк, здравствующая поныне Евгений Могилевский, Любовь Тимофеева, Тамара Колосс! Каждый из них и сегодня множит славу учителя, а вместе — это Школа, уроки которой так важно постичь...

Наш учитель принадлежал к изумительной плеяде пианистов старой школы с присущими ей внутренним аристократизмом, утонченностью пианизмом. Как художник он олицетворял собой эпоху еще одного ренессанса, востребовавшего вновь образ художника-универсала. Человек редчайшей душевной чистоты и скромности, он нес в себе удивительно трепетный мир. Истинный рыцарь музыки, доблестно служил он своей музе до конца дней своих. ■

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

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

1810-2010

СЕРИЯ А: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПРИЖИЗНЕННО

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

СЕРИЯ В: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПОСМЕРТНО

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

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

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

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





◆ **МЫСЛИ О БЕТХОВЕНЕ.** Российские пианисты об исполнении фортепианных сочинений Л. ван Бетховена. Составители Б. Бородин, А. Лукьянов. М., «Классика XXI», 2010.— 144 с. Тираж 2.000 экз.

Замечательное учебно-методическое пособие при­мыкает к известной серии «Как исполнять...». Первый

раздел — мысли великих пианистов и педагогов о стиле Бетховена, особенностях его музыкального языка; раздел внутри раздела — бетховенский пианизм в целом.

Вторая часть — высказывания об отдельных сочинениях: среди них все фортепианные сонаты, несколько вариационных циклов, отдельные пьесы и фортепианные концерты. Конечно, сонаты в разной степени присутствуют и в исполнительской практике, и в учебном процессе; тем не менее, составители не забыли ни одну из них (другой вопрос, что выбрать яркие высказывания о сонатах «второго ряда» гораздо сложнее).

Среди «авторов» сборника — А. Рубинштейн и А. Гольденвейзер, С. Фейнберг и Г. Нейгауз, Л. Николаев и Н. Голубовская, К. Игумнов

и Л. Оборин, М. Юдина и М. Гринберг, Н. Перельман и Г. Гинзбург, С. Рихтер и Э. Гилельс. Симпатию вызывает как сам принцип подбора цитат (читатель не только вовлекается в диалог с авторами, но и становится свидетелем их незримого, воображаемого общения), так и включение высказываний, которые сейчас воспринимаются, как минимум, скептически. Очевидно, целью издателей было не составить «иконописный» ряд бетховеноведов и —любов, а показать мысль о Бетховене в развитии, живом процессе. Таковы, к примеру, слова А. Рубинштейна о Багателях ор. 119 и 120: «Первая тетрадь ничего особого не представляет; он их писал для издателя, для публики, для массы... Вторую тетрадь он написал совершенно

глухим. В ней есть странные вещи, заключается нечто особенное и одному Бетховену свойственное».

«Можете меня презирать, ненавидеть и проклипать — но я откажусь от Бетховена. Ибо я еще не смею его играть — я умею смотреть на звезды и планеты, но от Солнца я слепну и в слепом состоянии играть не могу и не смею» (Мария Юдина).

«Если пианист за свою жизнь сыграл всего три-четыре сонаты Бетховена, нельзя ждать от него творческого исполнения великого мастера. Для того, чтобы понять, знать, проникнуться духом композитора, овладеть его стилем, нужно терпеливое и вдохновенное изучение его творчества в целом» (Григорий Гинзбург). ■

Серия «СЕКРЕТЫ ФОРТЕПИАННОГО МАСТЕРСТВА»



◆ **Иосиф ГОФМАН. ФОРТЕПИАННАЯ ИГРА.** Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., «Классика-XXI», 2010.— 192 с. + CD. Тираж 1.000 экз.

◆ **Евгений ЛИБЕРМАН. РАБОТА НАД ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКОЙ.** М., «Классика-XXI», 2010.— 148 с. + CD. Тираж 1.000 экз.

◆ **Надежда СВЕТОЗАРОВА, Берта КРЕМЕНШТЕЙН. ПЕДАЛИЗАЦИЯ в процессе обучения игре на фортепиано.** М., «Классика-XXI», — 144 с. Тираж 1.000 экз.

Предлагаемая серия напоминает нам о золотых

страницах педагогической и методической литературы о фортепиано. Многие труды великих педагогов как бы существуют вне времени. Их ценность несомненна и со временем лишь возрастает. Тем не менее, появляются новые поколения музыкантов и слушателей; и, как в Библии, новое вино должно вливаться в старые мехи. Соединив мысли великих с их звуками, описание того, как надо исполнять, с самими исполнениями, «Классика-XXI» помогает нам распробовать вкус этих трудов. Большинство книг в серии издаются «с аккомпанементом» реста­в­рированных записей.

Легендарная книга Иосифа Гофмана в форме вопросов и ответов вышла в 1920, а на русском языке — в 1961. Некоторые записи, представленные на CD, еще старше и относятся к 1903 году («Военный марш» ор. 51 № 1 Шуберта, «Лесной царь» Шуберта — Листа, Полонез A-dur ор. 40 № 1 Шопена); остальные сделаны в 1912, 1915, 1916, 1918, 1935–37 гг. Полнее

всего представлен Шопен — разнообразные пьесы, а также I часть Фортепианного концерта № 1 (в сопровождении Симфонического оркестра ВВС под управлением Г. Харти). Кроме указанных композиторов, присутствуют Бетховен, Лист, Григ, Антон Рубинштейн.

Издание «оживлено» не только компакт-диск, но и очень интересным интервью Иосифа Гофмана Хэрриет Броуэр «Вдохновение в фортепианной игре» (опубликовано в 1917) в переводе Сергея Грохотова.

Книга Евгения Либермана — также из серии педагогических шедевров: десятки лет она является настольной для пианистов и педагогов. Настоящее переиздание обогащено компакт-диск, в котором Евгений Яковлевич Либерман исполняет и комментирует 2 клавирные сонаты Моцарта (B-dur KV 570 и B-dur KV 281). Текст читает Павел Лобанов; он же — звукорежиссер записи.

Книга Н. Светозаровой и Б. Кременштейн «Педализация в процессе обучения игре

на фортепиано» — единство двух трудов, стилистически и методически продолжающих друг друга: «Обучение педализации в детской музыкальной школе» (Н. Светозарова) и «Вопросы педализации в музыкальном училище и вузе». В некотором смысле, секрет двух превосходных работ — в их общем заключении; именно с него можно посоветовать начать изучение книги, чтобы затем к нему же и вернуться.

«Умение педализовать всецело зависит от уровня общего музыкального развития учащегося. Поэтому самое главное — неуклонное общее художественное развитие студента, расширение его музыкального кругозора... Художественная педализация произведения — всегда творческий процесс. Поэтому наилучшим путем является простое заучивание... Ясное представление звуковой картины дает, в свою очередь, возможность претворить ее в жизнь... Работа над педализацией, главным образом, есть работа творческого воображения и слуха». ■



◆ **ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МУЗЫКОВЕДЕНИЕ. Параллели и взаимодействия. Сб. статей. Ред.-сост. Григорий**

Консон. Минобразования и науки РФ, ГКА имени Маймонида, Факультет мировой музыкальной культуры. М., «Человек», 2010. — 744 с., нот. Тираж 1.000 экз.

С 6 по 9 апреля 2009 Государственная классическая академия имени Маймонида провела Международную научную конференцию «Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия» с участием не только музыкантов (музыковедов и исполнителей), но и специалистов в области медицины, психологии, эстетики, акустики, информатики и т.д. Результатом стал весьма и весьма масштабный

сборник того же названия: в нем 6 разделов и 68 статей и материалов. Авторы материалов — специалисты разных поколений, от студентов до маститых профессоров высших учебных заведений (среди последних упомянем нескольких музыковедов — Марину Скребкову-Филатову, Валентину Холопову, Александра Демченко, Виолетту Юнусову, Ольгу Берак).

Фортепиано и — шире — клавиру посвящены 6 статей, и они, в целом, отражают стилистическое и тематическое разнообразие сборника: «О некоторых свойствах старинного уртекста на примере клавирных сонат Доменико Скар-

латти» (К. Репина); «Роль Каирской консерватории в становлении египетской фортепианной школы XX столетия» (С. Селим-Кабеева); «Е.А. Бекман-Щербина. Эскизы к портрету пианистки» (Н. Ручкина), «О роли контрастов в фортепианной интерпретации» (С. Вартанов), «Осмысление авторского текста как ключ к исполнительской интерпретации романсов Н. Метнера» (А. Штром); «Фортепианные концерты Родиона Щедрина и особенности современного исполнительства» (О. Синельникова). ■

Материалы подготовил Михаил СЕГЕЛЬМАН



◆ **Борис ПЕЧЕРСКИЙ. АРАБЕСКИ И БУРЛЕСКИ. Афоризмы о музыке и не только. М., МПГУ, 2010. — 200 с. Тираж 100 экз.**

Книга профессора Московского городского педагогического университета Бориса Печерского написана в необычном для методической литературы жанре. Классическим его образцом в прошлом можно назвать «Короб мыслей» А.Г. Рубинштейна (1894). Позднее сборники коротких рассуждений о музыке, исполнительстве и жизни в искусстве опубликовали Н.Е. Перельман («В классе рояля»), В.И. Маргулис («Багатели опус 10»). И хотя крупнейшие музыканты разного времени подчас

одаривали современников и потомков отдельными замечательными мыслями и хлесткими изречениями, попадавшими в их книги или в книги о них, все же жанр собрания афоризмов использовался крайне редко. Об этом приходится лишь сожалеть, поскольку именно афористично изложенные наблюдения обладают, как известно, особой силой воздействия.

Книга Б.А. Печерского привлекает, прежде всего, широтой содержания: здесь и разнообразные музыкальные темы (особенности композиторских стилей, проблемы их исполнительского освоения, вопросы методики преподавания, работа исполнителя и педагога над интерпретаторскими средствами выразительности — звучанием инструмента, педализацией, артикуляцией, темпом, метро-ритмом, техническим воплощением и т.д.), и темы более широкого плана: значение креативного начала в образовании, современные проблемы культуры, вопросы нравственности в обществе и т.п. Последние также очень важны в деле воспитания музыкантов, ибо педагогика призвана, как известно, прививать не только чисто профессиональные

знания и умения, но и формировать социально активную личность. Кстати, такого рода универсальность содержания (музыка, культура, общество, политика и т.д.) присуща и «Коробу мыслей» великого Рубинштейна, ставшему своеобразной «точкой отсчета» и одновременно «вершиной-источником» для данного жанра.

Впечатляет глубина проникновения Б.А. Печерского в суть проблем, подвергшихся его пристальному исследованию. Слово «исследование» использовано нами не случайно: обычно оно ассоциируется с объемными увесистыми учеными трудами, но легкие, проникающие насквозь «фотовспышки» автора (мгновенно освещающие и проясняющие самые трудные вопросы) по своей ценности и точности действительно «томов премногих тяжелей». Если согласиться с утверждением, что «настоящий афоризм — это хорошо отредактированный роман», то иные афоризмы Б.А. Печерского воспринимаются как великолепно отредактированное учебно-методическое пособие. Здесь в полной мере проявился огромный музыкантский и жизненный

опыт Б.А. Печерского как замечательного пианиста — выпускника Московской консерватории, композитора — автора многочисленных произведений в самых различных жанрах, незаурядного педагога с почти полувековым вузовским стажем и человека, мыслящего остро и нестандартно.

Наконец, обращает на себя внимание то, как виртуозно владеет Б.А. Печерский словом, как артистичны его переходы от шутки (даже от рифмованной частушки, почти слогана) к серьезному философскому высказыванию-обобщению, или его приверженность к смешению в одном афоризме возвышенного и земного, смешного и горького. Смысловая многослойность ряда афоризмов (отчего некоторые из них не всегда сразу «доходят») подчеркивает необычайную широту мышления и незаурядную эрудицию автора, а также его несомненный литературный талант. Тут осознаешь мудрость следующей мысли: «Афоризмы нужно читать еще медленнее, чем писать». ■

Александр МЕРКУЛОВ



«Когда я познакомилась с двумя концертными сюитами Чайковского-Плетнева, они необыкновенно увлекли меня. Плетневу удалось создать в высшей степени оригинальные и изысканные обработки двух балетов. Для обеих сюит характерны яркость, виртуозность и глубокое понимание технических возможностей фортепиано. А так как музыка этих бессмертных балетов завораживает детей всех поколений, мне показалось естественным объединить две сюиты и двадцать четыре пьесы из «Детского альбома», которые исполняются не так уж часто», — рассказывает о своем новом диске Анна Маликова, российская пианистка, живущая в Германии. **В обширной дискографии пианистки** это первый альбом, выпущенный на престижном немецком лейбле «FARAO classics», и **первый альбом, посвященный Чайковскому**. Как полагает Маликова, в сегодняшнем восприятии наследия композитора музыка для фортепиано занимает незаслуженно скромное место: на слуху в первую очередь его симфонии, инструментальные концерты, оперы и, конечно, балеты. Задача новой программы Маликовой — взглянуть на транскрипции балетной музыки Чайковского

с точки зрения его фортепианного наследия, которое в «чистом виде» представлено на CD «Детским альбомом».

Широкое международное признание Анна Маликова получила после **победы на Международном конкурсе ARD в Мюнхене в 1993** — одном из наиболее престижных соревнований музыкантов (организатор конкурса — Баварское Радио, ARD — аббревиатура Союза государственных радиостанций Германии). Среди его победителей виолончелистка Наталия Гутман, скрипач Кристиан Тецлафф, альтистка Нобуко Имаи, пианистка Мицуко Ушида, гобоист Хайнц Холлигер и многие другие выдающиеся исполнители. Одна из особенностей ARD — набор конкурсных специальностей меняется ежегодно: например, в 2010 — виолончель, флейта, валторна и фортепианный дуэт, в 2011 — фортепиано, гобой, труба, орган. Пианисты соревнуются раз в несколько лет, первая премия присуждается сравнительно редко: даже такой яркий пианист, как Кристоф Эшенбах, получил здесь в 1962 вторую. После того, как Анна Маликова завоевала «золото» в 1993, фортепианный конкурс трижды завершался без первой премии, и лишь девять лет спустя первую премию присудили вновь. К этому времени Маликова

ВЫБОР РЕДАКЦИИ

П.И. Чайковский. «Спящая красавица», концертная сюита для фортепиано, транскрипция Михаила Плетнева. Детский альбом. «Щелкунчик», концертная сюита для фортепиано, транскрипция Михаила Плетнева

Анна МАЛИКОВА FARAO classics

уже была исполнителем с европейской известностью, выступала в самых разных залах Европы и принимала участие в жюри международных конкурсов.

Анна Маликова родилась в Ташкенте в семье музыкантов, училась у Тamarы Попович. В 14 лет приехала в Москву, поступила в Центральную музыкальную школу, в **класс профессора Льва Наумова**, где обучалась с 1979 по 1984. Продолжила обучение у Наумова в Московской консерватории, где **работала его ассистентом** вплоть до окончания аспирантуры в 1991. Наумов называл Маликову «одной из немногих женщин, кому удалось стать настоящим пианистом». Как утверждал выдающийся педагог, **особое место в репертуаре Анны занимает Шопен**, чьи сочинения она играет «до невероятности прозрачным звуком... с благородством вкуса, которого не хватает многим шопенистам».

Незадолго до победы на ARD, на рубеже десятилетий, Маликова стала **лауреатом трех международных соревнований**: Королевы Сони в Осло (1988), им. Шопена в Варшаве (1990) и Сиднее (1992). В это же время пианистка начала **активную концертную жизнь**. Помимо государств постсоветского пространства, она выступает в странах Европы, Центральной и Восточной Азии, Южной Америки, Японии, Китае, Корее; выступает в престижных залах: в Большом и Малом залах Московской консерватории, Камерном зале Берлинской филармонии, лондонском Уигмор-холле,

зале Кельнской филармонии и многих других. В репертуаре Маликовой десятки фортепианных концертов. В 1998 пианистка участвовала с двумя концертами Шопена в туре Краковского Филармонического оркестра в Германии. В 2000 Маликова представила публике ряд баховских программ, в том числе — Пятый Бранденбургский концерт и Концерт до минор для двух клавиров и оркестра. В 2007 исполнила фантазию «Скиталец» Шуберта-Листа с Кельнским оркестром Западногерманского радио под управлением Лотара Загросека. В нынешнем году Анна гастролировала в Китае, Южной Корее, Польше, участвовала в фестивале Николая Петрова «Кремль музыкальный», много выступала в Германии (в том числе, представила дуэтную программу с Виктором Лядовым).

Анна Маликова играет много камерной музыки; среди ее партнеров — скрипач и альтист Ларс Томтер, скрипач Кристиан Альтенбургер, альтистка Димут Поппен, виолончелист Кристиан Польшера. Начиная с 2001, регулярно дает мастер-классы и участвует в жюри международных конкурсов, в том числе конкурсов юных пианистов им. Ф. Шопена в Москве (2002, 2008), им. С. Рихтера в Москве (2008), им. В. да Мотта в Лиссабоне (2004), М. Канальс в Барселоне (2010).

Помимо концертной и педагогической деятельности, Маликова много и успешно записывается. Российская компания «Classical Records», созданная в 2002 и издавшая целый ряд уникальных записей Сергея Рахманинова,

Алексея Наседкина, Самуила Фейнберга, Генриха Нейгауза, выпустила девять компакт-дисков Анны Маликовой. На них можно услышать сонаты падре Антонио Солера, песни Шуберта в транскрипциях Листа, сочинения Прокофьева и Шостаковича. Четыре альбома посвящены музыке Шопена. Новой главой в дискографии пианистки стало сотрудничество с лейблом «Audite», который занимается не только выпуском оригинальных записей, но и переизданием исторических исполнений Рафаэля Кубелика, Дитриха Фишера-Дискау, Вильгельма Бахауза, Карла Бема, и многих других легендарных музыкантов. На «Audite» вышел двойной альбом Маликовой со всеми фортепианными концертами Сен-Санса, записанными с Кельнским оркестром Западногерманского радио под управлением Томаса Зандерлинга; релиз получил высокую оценку международной прессы.

Последний на данный момент CD Анны Маликовой издан фирмой «FARAO classics»; на ней записываются также Зубин Мета, Вальтрауд Майер, Веселина Казарова, Генрих Шифф и многие другие дирижеры и солисты с мировой известностью. Теперь среди их записей достойное место заняла балетная музыка Чайковского в транскрипциях Михаила Плетнева, исполненная Анной Маликовой. «Я считаю балетную музыку Чайковского terra incognita, — рассказывает Плетнев. — Оркестры театров прочтывают партитуры балетов несколько поверхностно. А хореографическое зрелище отвлекает от музыки. Между тем каждая интонация, каждая фраза в балетной партитуре Чайковского — целый новый мир, непознанный, бесконечно богатый. Почему я сделал транскрипции фрагментов из «Щелкунчика»? Чтобы обратить внимание пианистов на эту еще не «прочитанную» музыку». Новую страницу в жизни великой музыки Чайковского открывает прочтение Анны Маликовой. ■

Илья ОВЧИННИКОВ



Евгений СУДЬБИН Гайдн. Три сонаты, Фантазия, Анданте с вариациями | BIS

«Один из наиболее многообещающих пианистов XXI века» — так газета «The Daily Telegraph» назвала Евгения Судьбина. К этой оценке присоединился и журнал «International Record Review». Альбом сочинений Скрябина, записанный Судьбиным в 2007, стал «Выбором редактора» журнала «Gramophone», «Диском месяца» по версии «BBC Music Magazine» и «ClassicsToday.com», «Диском года» в «The Daily Telegraph», а также удостоился награды MIDEM Classical Award как «Лучшая сольная запись». Судьбин родился в 1980 в Ленинграде, учился в ССМШ при консерватории, в 1990 продолжил обучение в Берлине, с 1997 живет в Лондоне. Учился в Королевской Академии музыки у проф. К. Элтона, посещал Международные фортепианные курсы в Лейк-Комо (Италия). В течение предыдущего сезона пианисту довелось сыграть с сильнейшими оркестрами британской столицы: Лондонским Филармоническим и оркестром «Филармония». Судьбин выступает в лучших европейских залах — Тонхалле (Цюрих), Концертгебау (Амстердам), Уигмор-холл (Лондон), а также на престижных международных форумах — таких, как фестиваль в Вербье. Среди его партнеров по камерному ансамблю — Хилари Хан, Джулия Фишер, Илья Грингольц.

С 2005 пианист записывает серию альбомов для шведской фирмы «BIS»; первый из них, цикл сонат Доменико Скарлатти, стал сенсацией. Восторженные рецензенты сравнивали молодого пианиста с Владимиром Горовицем, утверждая, будто Судьбин стер пыль с музыки Скарлатти, дав ей возможность засиять. Следующие диски пианист посвятил сочинениям российских композиторов — Чайковского, Метнера, Рахманинова, Скрябина; он записал также сонаты Мечислава Вайнберга в дуэте с виолончелистом Александром Чаушняном. Вернувшись затем в эпоху Скарлатти, Судьбин обратился к музыке Йозефа Гайдна. Помимо трех сонат, в альбом вошли Фантазия C-dur и масштабное Анданте с вариациями — одно из лучших сочинений во всем наследии Гайдна. Завершает программу персональное приношение пианиста композитору: пьеса «Шутя с Гайдном» (Larking with Haydn) — не что иное, как финал струнного квартета № 53 Гайдна в шутовой обработке Судьбина. Название пьесы основано на каламбуре: квартет носит подзаголовок Lark, что может означать как «жаворонок», так и «шутка». Сейчас Судьбин работает над записью полного цикла фортепианных концертов Бетховена с дирижером Осмо Вяньскя. ■

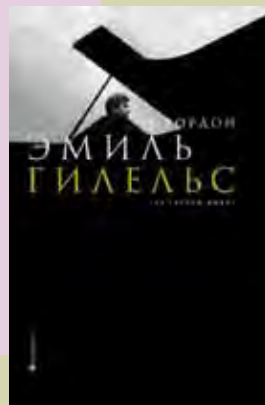
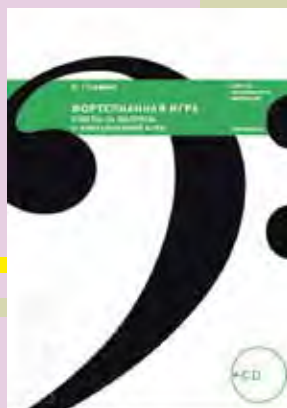


Евгений КИСИН | Моцарт. Фортепианные концерты №№ 20, 27 | EMI Classics

В течение многих лет Евгения Кисина преследовал образ вундеркинда, от которого пианист освободился лишь в последние годы. Сейчас упоминание имени Кисина в одном ряду с лучшими российскими музыкантами выглядит вполне естественно: так, лейбл Brilliant Classics, переиздающий записи выдающихся исполнителей из бывшего СССР, выпускает Кисина в одной серии с Рихтером, Софронициком, Юдиной, Ростроповичем, Баршаем, Кремером, Мравинским, Темиркиновым, Светлановым. Кисин никогда не участвовал в исполнительских конкурсах, но у него есть свои «лауреатские звания»: в 12 лет сыграл концерты Шопена в Большом зале консерватории, в 1987 дебютировал в Западной Европе, годом позже сыграл с Караяном Первый концерт Чайковского на Новогоднем концерте в Берлине, в 1990 дебютировал в Северной Америке, в 1997 дал сольный концерт на лондонском Proms, в 2003 стал лауреатом Премии имени Шостаковича.

Сейчас Кисин активно гастролирует, хотя и не с той программой, которая украсила его новый альбом: в нескольких европейских городах проходят его сольные вечера, где звучат сочинения Шумана и Шопена. Кисин продолжает плодотворное сотрудничество с EMI Classics. Предпоследней записью пианиста на этом лейбле был альбом со Вторым и Третьим концертами Прокофьева (лондонским оркестром Philharmonia дирижировал Владимир Ашкенази); этот диск принес Кисину «Грэмми» в номинации «Лучшая запись солиста с оркестром». Кстати, это вторая «Грэмми» исполнителя за пять лет — предыдущую заслужил его сольный альбом с сочинениями Скрябина, Метнера и Стравинского, вышедший на RCA. Что касается записей для EMI Classics, здесь Кисин записал полный цикл концертов Бетховена, а также Концерт Шумана и Двадцать четвертый оцарта: дирижером на этой записи был сэр Колин Дэвис. Еще два концерта Моцарта, Двадцатый и Двадцать седьмой, Кисин представляет в новом качестве: это первая его запись, где он выступает как дирижирующий солист. В работе над альбомом принял участие камерный оркестр Гидона Кремера «Kremerata Baltica». ■

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ КЛАССИКА-XXI представляет



Эти и другие издания вы можете заказать
через сайт www.classica21.ru с доставкой в любой регион России
Тел. +7 (499) 265 02 17 e-mail: info@classica21.ru

**Фестиваль фортепианной музыки
Фестиваль камерно-инструментального
исполнительства**

15–26 декабря 2010

Учредители: Департамент культуры г. Москвы,
Методический кабинет по учебным заведениям искусств
и культуры, Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Управление культуры ЦАО
г. Москвы, ДМШ им. Бетховена.



ДНИ БЕТХОВЕНА В МОСКВЕ

**ФЕСТИВАЛИ
ПОСВЯЩАЮТСЯ
240-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
КОМПОЗИТОРА
И ПРОВОДЯТСЯ
ПОД ДЕВИЗОМ
«БЕТХОВЕН
И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ»**

В программе фестиваля —
концерты, мастер-классы, семинары.

ФЕСТИВАЛЬ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Фестивальные прослушивания пройдут в форме концертов
с 12 по 23 декабря по трем возрастным группам:

I — до 10 лет включительно (программа — до 12 мин.)

II — до 12 лет включительно (программа — до 15 мин.)

III — до 15 лет включительно (программа — до 20 мин.)

В программу следует включить произведения Гайдна,
Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона.

Председатель жюри —

проф. Московской консерватории Наталия ТРУЛЛЬ.

ФЕСТИВАЛЬ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Номинации: инструментальные ансамбли различных
составов (до октета), ансамбли с фортепиано, струнные
квартеты.

Время выступления: до 25 минут.

В программу следует включить произведения Гайдна,
Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Мендельсона,
Шумана.

Председатель жюри —

проф. Московской консерватории Тигран АЛИХАНОВ.

Заявки на участие
принимаются
до 25 ноября.

119002 Москва,
Б. Могильцевский пер., 4–6,
ДМШ им. Бетховена.
Тел./факс: (499) 241 4123
beethoven-sch@mail.ru

Победители фестивалей и их педагоги будут
награждены дипломами лауреатов и сувенирами.
Заключительный концерт пройдет
в Рахманиновском зале Московской консерватории.

ОСЕННИЕ ПОБЕДЫ РОССИЙСКИХ ПИАНИСТОВ



Слева направо, сверху вниз: А. Булкина, А. Сычев, А. Ярошинский, А. Чернов, А. Лебедев, А. Яковлев

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «VALSESIA MUSICA»

Варалло (Италия), 30 августа — 8 сентября, 51 участник

I премия — Алексей ЧЕРНОВ

Род. в 1982. Окончил ЦМШ при Московской консерватории (преп. К. Шашкина) и Московскую консерваторию (проф. Н. Труль). Занимался композицией у проф. Л. Бобылева. Лауреат более 10 международных конкурсов, в том числе, им. В. да Мотта в Лиссабоне (2001), «UNISA» в Претории (2004), им. Э. Гилельса в Одессе (2006), им. А. Скрябина в Москве (2008). Важную часть репертуара занимают фортепианные концерты. Выступал с М. Плетневым, Р. Мартыновым, А. Сладковским, А. Анисимовым и др. Автор фортепианных и камерно-инструментальных сочинений. www.alexeychernov.com

II премия — Анна БУЛКИНА, Самсон ЦОЙ

А. Булкина род. 1986. В 2009 окончила Ростовскую консерваторию (проф. Р. Скороходова). С 2008 обучается в Техасском Христианском университете у проф. Т. Унгара. Лауреат конкурсов им. Ф. Шопена в Шафарне (1998), в Андорре (2000), Национального американского конкурса MTNA (главный приз — концертный рояль). Выступала с Ростовским и Сочинским симфоническими оркестрами, в рамках проекта Санкт-Петербургского Дома музыки «Молодые исполнители России» — с АСО Санкт-Петербургской филармонии.

С. Цой род. 1988. В 2007 окончил Краснодарский музыкальный колледж им. Римского-Корсакова (проф. Н. Межлумова). Студент Московской консерватории (проф. Ю. Айрапетян). Лауреат нескольких конкурсов, в том числе, им. М. Юдиной в Санкт-Петербурге, памяти Г. Черны-Стефаньской в Познани. Участник Международного фестиваля в Верье (Швейцария, 2009).

ШОТЛАНДСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС

Глазго, 8–19 сентября, 25 участников

II премия — Надежда ПИСАРЕВА

Род. 1987. Дочь пианиста Андрея Писарева. Окончила ЦМШ при Московской консерватории, в 2010 — Московскую консерваторию (проф. С. Доренский). Продолжает обучение на музыкальном факультете в Берлинском университете. Лауреат юношеского конкурса «Виртуозы фортепиано» в Чехии (1998), конкурса А. Алиевой во Франции (2008).

III премия — Павел КОЛЕСНИКОВ

Род. 1989. Учился в Новосибирской специальной музыкальной школе у проф. М. Лебензон, с 2007 — студент Московской консерватории (проф. С. Доренский). Лауреат 15 международных конкурсов, среди которых конкурсы в Андорре, им. Э. Гилельса в Одессе, в Познани,

им. Д. Стейнберг в Мадриде. Участвовал в фестивалях в Испании, Италии, Швейцарии.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС П. БАДУРЫ-ШКОДЫ

Вила-Сека (Испания), 13–19 сентября, 29 участников

II премия — Екатерина ГУМЕНЮК

Род. 1989. Окончила ССМШ при Санкт-Петербургской консерватории, студентка Санкт-Петербургской консерватории (проф. А. Сандлер). Лауреат нескольких конкурсов, в том числе, юных пианистов им. Рахманинова в Великом Новгороде (2000), им. Прокофьева в Алма-Ате (2004), им. Шопена в Нарве (2006), «Premio Franco Alfano» в Генуе (2006). Выступала с оркестрами Санкт-Петербурга, Нарвы, Алма-Аты, Генуи.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМ. Х. ИТУРБИ

Валенсия (Испания), 13–25 сентября, 17 участников

I премия — Андрей ЯРОШИНСКИЙ

Род. 1986. В 2009 окончил Московскую консерваторию (проф. В. Горностаева), продолжает обучение в аспирантуре. Лауреат нескольких конкурсов, в том числе им. К. Черни в Праге, им. Э. Гилельса в Одессе, им. А. Рубинштейна в Быдгоще, им. Ф. Шопена в Варшаве (2005), Паломы О'Ши в Сантандере (2008). Выступал с национальными филармоническими оркестрами Польши и Украины, испанскими оркестрами; участвовал в Зальцбургском музыкальном фестивале. www.yaroshinsky.com

III премия — Алексей ЛЕБЕДЕВ

Род. 1980. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (проф. Т. Кравченко, проф. Т. Загоровская) и Высшую школу музыки и театра в Ганновере (проф. Э. Стин-Нокленберг, проф. М. Разкалло, проф. Ми-Кьюн Ким). В 2005–09 — лауреат 12 первых премий на международных конкурсах, в том числе, на конкурсах им. Дж. Терраччано в Италии, «Иль де Франс» в Париже, «Euterpe Trophy» в Италии, им. М. Кампины в Португалии, «Eugenia Verdet» в Испании. Лауреат II премии на Конкурсе им. Ф. Бузони в Больцано (2009). Выступал на фестивалях в Италии, Франции, Испании, Германии. www.alexeylebedev.com

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС В САН-МАРИНО

13–25 сентября, 19 участников

II премия — Алексей СЫЧЕВ

Род. 1988. Учился в МГКМИ им. Ф. Шопена; студент Московской консерватории (проф. А. Наседкин). Лауреат 24 конкурсов, в том числе, первых премий конкурса им. К. Н. Игумнова в Липецке (2001), конкурса в Энсхеде (2006), «Концертино Прага» (2007), «The Muse» в Греции (2008), «Premio Franz Liszt» в Италии (2009). Выступал с Нидерландским Симфоническим и Литовским Национальным оркестрами, Симфоническим оркестром Чешского радио; оркестрами Ярославля, Воронежа, Владимира, Липецка. <http://sychevpiano.narod.ru>

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «РИНА САЛА ГАЛЛО»

Монца (Италия), 26 сентября — 3 октября, 63 участника

II премия — Александр ЯКОВЛЕВ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «PARNASSOS» В МЕКСИКЕ

3–11 октября, 10 участников

I премия — Александр ЯКОВЛЕВ

Род. 1981. Окончил Ростовскую консерваторию и аспирантуру (проф. С. Осипенко). Учился в академии «Mozarteum» в Зальцбурге, Университете искусств в Берлине, Академии музыки в Тауризано (Италия). В 2006–09 — лауреат 35 первых и 10 вторых премий на международных конкурсах, том числе:

Выступал с Берлинским Симфоническим оркестром, Симфоническим оркестром Романской Швейцарии, Ростовским симфоническим оркестром. Записи пианиста выпущены в Германии и Италии. В сезоне 2009–10 гастролировал в Италии, Испании, Германии, США и России. В 2009 был членом жюри двух конкурсов в Италии. <http://www.alex-ykovlev.com>

Архиповский салон приглашает



Ю. ГЕТАЛЛО, А. АНДРЕЕВ



Елена СОРОКИНА



П. ШАТСКИЙ

Радиостанция «Орфей», Международный Союз Музыкальных Деятелей и Фонд Ирины Архиповой концертом 13 октября открыли новый цикл концертных программ — «Русские музыкальные салоны».

Организаторы проекта поставили своей целью возродить и продолжить традицию русского салонного музицирования, вернуть слушателям забытые страницы отечественной музыки.

Тематика цикла разнообразна. Публика сможет почувствовать атмосферу салонов князя Одоевского, графа Виельгорского, посетить московский «Артистический кружок» и «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов», музыкальные салоны Москвы и Петербурга «Серебряного века».

Постоянной ведущей цикла «Русские музыкальные салоны» станет известная пианистка и музыковед, профессор Московской консерватории **Елена СОРОКИНА**.

В программу первого концерта цикла — «**В музыкальных салонах Петербурга пушкинской поры**» — вошли сочинения «заезжих иностранцев», живших и работавших в России: Т. фон Фегюсона (учителя музыки А.С. Пушкина), К. Майера и Дж. Фильда (учителей М.И. Глинки); молодого М. Глинки, А. Грибоедова, ранние романсы и песни А. Алябьева, А. Верстовского, А. Варламова, М. Яковлева. Исполнители — Анастасия БАКАСТОВА (сопрано), Павел ШАТСКИЙ (фортепиано), фортепианный дуэт Юлия ГЕТАЛЛО — Александр АНДРЕЕВ.

24 ноября 2010 в Камерном зале Московского международного Дома музыки Фонд Ирины Архиповой представит концерт проекта «Россия. Сквозь XX век».

Прозвучат произведения С. Рахманинова, Г. Свиридова и А. Караманова. Исполнители — народный артист СССР, лауреат Премии города Москвы Владислав ПЬЯВКО (тенор) и заслуженный артист Украины Алексей БОТВИНОВ (фортепиано).

Информация и заказ билетов:
(495) 629 6029.

Генеральный директор — художественный руководитель Российского государственного музыкального телерадиоцентра Ирина ГЕРАСИМОВА





МЕЖДУНАРОДНАЯ
МУЗЫКАЛЬНО-
ТЕХНИЧЕСКАЯ
КОМПАНИЯ

УВАЖАЕМЫЕ ДАМЫ И ГОСПОДА!

Наша компания приглашает к сотрудничеству коллег по музыкальному цеху, заинтересованных в вопросах продажи и технического обслуживания роялей и пианино ведущих мировых производителей. Наша совместная работа будет взаимовыгодной!



Продажа и техническое обслуживание роялей и пианино ведущих мировых производителей


STEINWAY & SONS.

W. HOFFMANN


C. BECHSTEIN


1849
SEILER


PETROF
PIANOS SINCE 1864

YAMAHA

AUGUST FÖRSTER

Bösendorfer


Steingraeber & Söhne

Тел.: + 7 (495) 504 3085
8 (800) 555 0027 (звонок из любого региона России бесплатный)
E-mail: mm-tk@mail.ru | www.mm-tk.ru