

# ИСКУССТВО

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1985/9

## М.А. Зильберквит МЕЖДУНАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНКУРСЫ



**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

# ИСКУССТВО

9/1985

Издается ежемесячно с 1967 г.

М. А. Зильберквит

## МЕЖДУНАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНКУРСЫ

Издательство «Знание» Москва 1985

**ББК 85.31**

**З 61**

**ЗИЛЬБЕРКВИТ** Марк Александрович — кандидат искусствоведения, автор ряда книг и брошюр по проблемам музыкального исполнительства.

Рецензенты: **Безродный И. С.**, профессор, зав. кафедрой скрипки Московской консерватории, народный артист РСФСР, лауреат и член жюри международных конкурсов; **Николаев А. И.**, кандидат искусствоведения, доцент МГПИ им. В. И. Ленина.

**Зильберквит М. А.**

**З 61** Международные музыкальные конкурсы. — М.: Знание, 1985. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 9).

15 к.

Музыкально-исполнительское искусство играет очень важную роль в духовной жизни современного человека. Основной формой выдвижения артистов-интерпретаторов музыки в течение последних десятилетий стали музыкальные конкурсы. В брошюре рассказывается о международных музыкальных конкурсах, их месте в нашей музыкальной жизни, их специфике и традициях, о проблемах, связанных с конкурсным движением в современном мире, и влиянии их на судьбы музыкантов.

**4903000000**

**ББК 85.31**

**78**

## Введение

Музыкальное искусство — неотъемлемая и важная составная часть художественной культуры. Его история насчитывает несколько тысячелетий. На протяжении всего этого длительного периода существенную роль в развитии основных компонентов музыки — композиции, исполнительства, музыкального инструментария — играли различные виды соревнования.

Состязались авторы музыкальных произведений и создатели музыкальных инструментов. Едва ли не самым распространенным явлением в сфере музыки во все времена были творческие турниры между исполнителями. А если шире смотреть на эту проблему, то нельзя не отметить, что испокон веков новые формы музицирования, новые жанры, стилистические тенденции всегда соревновались со старыми. Иногда эти соревнования длились десятилетиями, и в результате музыкальное искусство делало еще один шаг вперед.

Таким образом, вся эволюция музыки в той или иной мере связана с творческой конкуренцией, которая началась с момента зарождения искусства звуков и продолжается по сей день.

Турниры музыкантов всегда служили сильным творческим импульсом, способствующим развитию музыки, определенному прогрессу музыкального искусства.

Особое место музыкальные конкурсы заняли в культурной жизни XX века. Международное конкурсное движение, принявшее в наше время огромные масштабы, и прежде всего состязания молодых исполнителей, — явление,

весьма характерное для нынешнего этапа развития музыкального искусства, безусловно, интересное, весьма плодотворное и вместе с тем противоречивое.

В настоящей брошюре мы рассмотрим некоторые проблемы современного конкурсного движения (на примере международных исполнительских конкурсов), а также сделаем краткий экскурс в историю музыкальных конкурсов, что поможет понять сложный процесс эволюции всего музыкального искусства.

## Музыкальные состязания в древности

На одной из сохранившихся до нашего времени античных ваз изображена сцена, где легендарные древнегреческие песнопевцы Сафо и Алкей соревнуются друг с другом в искусстве слагать и исполнять под аккомпанемент лиры свои стихи и песни. В стихотворении, где рассказывается об этом состязании, есть такие строки: «Песня и струнные звоны наполнили сладостно остров, и музыкальней с тех пор и счастливей в мире не стало страны...»

Каким же важным, ярким событием был этот турнир для эллинов, если они запечатлели его и в изобразительном искусстве, и в поэзии! Да и сам факт, что это событие, происходившее более двух с половиной тысяч лет назад, осталось в анналах истории культуры, достаточно красноречив.

Турнир между Сафо и Алкеем состоялся в VII веке до н. э. на острове Лесбос, который пред-

ставлял, по замечанию авторитетного исследователя античной культуры Теодора Рейнака, «сплошную консерваторию». Между этим фактом — широким распространением музыки и музыкальными конкурсами — прямая связь. Как мы увидим далее, чем более была распространена музыка среди народных масс и в профессиональной среде, тем шире приняты были музыкальные турниры и тем больший резонанс они имели.

Музыкально-поэтическое соревнование между знаменитыми песнопевцами с Лесбоса — один из первых достоверных фактов, свидетельствующих о многовековой традиции музыкальных состязаний. Вместе с тем существует множество косвенных указаний на то, что эта традиция бытовала уже на ранних ступенях развития человеческого общества.

Известно, что музыка в древности играла исключительно важную роль. Она сопровождала военные и религиозные церемонии, свадебные, похоронные и прочие обряды. Вполне возможно предположить, что наиболее искусные музыканты выявлялись с помощью таких же турниров, в каких определялись самые смелые и ловкие охотники.

Внимательное изучение материалов (главным образом изобразительных), касающихся музыкальной культуры древних цивилизаций Египта, Вавилона, Ассирии, Китая, Индии, Греции, дает основание заключить, что, соревнуясь друг с другом, музыканты как бы сдавали экзамен на мастерство, и таким образом среди них выявлялись лучшие.

Вспомним, например, в сохранившиеся древнеегипетские

фрески, которые знакомят нас с музыкальными обычаями и традициями этой страны.

Египет был первой страной, где возникло сословие профессиональных музыкантов. Они служили при дворцах фараонов, жрецов, у многочисленных знатных людей, содержащих своего рода капеллы, оркестры (живописное изображение больших групп музыкантов, играющих перед вельможами, часто встречается в искусстве древнеегипетской фрески). Естественно, что попасть на службу к состоятельному вельможе, а тем более к фараону было в то время заветной мечтой каждого профессионального музыканта. И это неминуемо должно было приводить к конкуренции между ними, открытому соперничеству в присутствии тех, кто нанимал их на работу.

По изобразительным источникам можно проследить и эволюцию отдельных музыкальных инструментов. Например, по фрескам, относящимся к разным периодам истории Древнего Египта, видно, как арфа из незатейливого лука превращалась в довольно совершенный музыкальный инструмент. Понятно, что в процессе этой эволюции создатели различных модификаций арфы вступали в конкурентную борьбу, заканчивающуюся победой более совершенных инструментов. Причем бывало, что музыканты сдавали двойной экзамен — как создатели инструмента и как исполнители. Ведь в древности мастер, изготавливавший инструмент, часто сам и играл на нем. Достаточно вспомнить знаменитого музыканта древнего мира Тернандра (здесь мы снова вернулись в Элладу, на родину Сапфо и Алкея). Послед-

ний не только усовершенствовал столь любимую греками кифару (разновидность лиры), увеличив в ней число струн с четырех до семи, но и прославился своей триумфальной победой на соревнованиях кифаристов в Спарте (ок. 676 г.).

Известно, что олимпийское движение зародилось в Древней Греции. Однако далеко не все знают, что Олимпийские игры (как и игры, проходящие в других городах) были не только спортивными. В их программу входили и соревнования музыкантов. Так, Сакад из Аргоса, которого считают главой малоазиатской школы авлетики (т. е. исполнительства на авлосе — двухствольной флейте), был признан лучшим исполнителем в Дельфах на Пифийских играх (586 г.), а трубачи Тимэос и Крат победили на Олимпийских играх, проходивших около 396 года до н. э.

Таким образом, Элладу можно считать родиной организованных музыкальных турниров.

Любопытная деталь: проблема виртуозности, столь актуальная сегодня и неразрывно связанная с проблемой современных музыкальных конкурсов, возникла гораздо ранее, чем это порой кажется. Есть все основания полагать, что развитие виртуозности в игре на лире, кифаре, авлосе было в значительной степени стимулировано проводившимися там разнообразными состязаниями между музыкантами. Такие состязания составляли одно из любимых зрелищ для публики и служили важнейшим трамплином к славе для самих музыкантов. Например, в Древнем Риме за проявленную виртуозность музыкантов награждали огромными лавро-

выми венками, устраивали в их честь процессии по городу и даже устанавливали им на площадях памятники.

Интересно отметить, что уже тогда, в эпоху расцвета эллинской и римской культур, раздавались голоса, порицавшие излишнее увлечение виртуозностью в ущерб смыслу исполняемой музыки, ее выразительности. Подобные обличительные строки мы находим у известного древнегреческого комедиографа Аристофана, обрушившегося на популярного в то время виртуоза Фриниса, который славился умением «искусно исполнять быстрые пассажи».

Итак, уже на ранних этапах развития музыкального искусства соревнования музыкантов играли положительную роль, стимулируя рост мастерства исполнителей, сам процесс создания музыки (которая, к сожалению, практически до нас не дошла) и эволюцию музыкального инструментария.

## **Тангейзер и турниры музыкантов средневековья**

...Парадный зал варлбургского замка, принадлежащего ландграфу Тюрингии Герману, вновь, как и семь лет назад, готов стать ареной соревнования лучших немецких певцов. Звучат фанфары герольдов. На турнир, который должен пройти с особой пышностью, съезжаются знатные тюрингские рыцари со своими женами. Под звуки торжественного марша они входят в зал и рассаживаются по местам. А вот появ-

ляются и герои праздника — певцы. Герман предлагает тему музыкально-поэтического состязания: «В чем сущность любви?» Жребий решает, что начинает турнир Вольфрам фон Эшенбах. Глядя на племянницу ландграфа красавицу Елизавету, Вольфрам, аккомпанируя себе на арфе, поет о чистой и возвышенной любви. Далее в соревнование вступает другой певец-рыцарь — Вальтер фон дер Фогельвейде, затем поет следующий претендент — Битерольф. Наконец приходит черед Тангейзера. Елизавета с волнением смотрит на своего возлюбленного. Она уверена, что он победит в этом турнире, и тогда их сердца соединятся. Ведь, согласно воле ландграфа, победителя ожидает ее рука. Но Тангейзер не воспевает, как его соперники, чистую, безгреховную любовь. Опыленный чарами языческой богини Венеры, он страстным гимном прославляет ее. Дерзость Тангейзера повергает все общество в смятение. Вельможи поспешно покидают зал, рыцари с обнаженными мечами бросаются на своего соперника...

Такова одна из кульминационных сцен знаменитой, оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер».

Либретто вагнеровской оперы, написанное самим композитором, построено на трех различных старонемецких легендах. Но прообразами певцов-рыцарей послужили реально существовавшие исторические личности.

Герой оперы Тангейзер — рыцарь миннезингер<sup>1</sup>, живший, как

полагают, между 1220—1270 годами. Он странствовал, вел бурную жизнь, но в конце концов раскаялся в своих грехах — сохранилась его «Песня покаяния». После смерти имя Тангейзера постепенно окутывается легендами. Он сам становится героем песен и других произведений, из которых самым популярным оказалась опера Вагнера.

Чрезвычайно интересной личностью является прообраз одного из соперников Тангейзера, выведенного в вагнеровской опере, — Вольфрама фон Эшенбаха. Он родился в 1170 году и умер в 1220 году. К сожалению, не сохранилось музыки Эшенбаха, но его поэтическое наследие позволяет причислить его к величайшим поэтам средневековья. И кто знает, может быть, именно на турнирах, подобных тому, который показан в «Тангейзере», Вольфрам фон Эшенбах пел свои поэмы о Лоэнгрине и его отце Парсифале, вдохновившие позднее Рихарда Вагнера на создание двух опер.

Вальтер фон дер Фогельвейде (ок. 1170—1230 /?/ гг.) — прототип еще одного певца-рыцаря, который вошел в историю как один из самых крупных лирических поэтов эпохи средневековья.

Конечно, как следует из приведенных выше дат жизни Тангейзера, Эшенбаха и Фогельвейде, все вместе они не могли участвовать в одном певческом турнире. Однако, сделав во имя своей творческой задачи такую хронологическую и историческую натяжку, Вагнер в целом не погрешил против истины. Именно в музыкально-поэтическом турнире ярче всего проявлялись особенности искусства миннезингеров. Главная тематика их песен,

<sup>1</sup> Миннезингер (дословно «певец любви») — немецкий средневековый певец-поэт, автор и исполнитель произведений рыцарской лирики XII—XIII веков — так называемых миннезангов.

баллад — воспевание рыцарских обычаев, подвигов, совершенных их предками, а также любовь к женщине (культ «прекрасной дамы») — как нельзя более соответствовала именно такой форме исполнения произведений — в присутствии тех, кому они посвящались и кто были их вдохновительницами.

Миннезанг — явление сугубо немецкое, но оно имело аналог во французском искусстве. Обитатели Прованса и других французских провинций на протяжении нескольких веков находились под магическим воздействием искусства труверов и трубадуров.

Литературные или живописные источники не сохранили фактов, указывающих на то, что для периода расцвета искусства трубадуров характерны были музыкально-поэтические соревнования между ними. Хотя, вероятно, так оно и было. Во всяком случае, когда в силу определенных исторических условий в творчестве трубадуров наметился спад, для того чтобы возродить их былую славу, в Тулузе учреждаются так называемые цветочные игры — соревнования трубадуров, на которых победители награждались цветами из золота и серебра.

А теперь снова перенесемся в Германию, в один из старейших культурных центров — Нюрнберг.

Начиная с XIII века, когда Нюрнберг получил грамоту вольного города, начался его бурный расцвет, кульминация которого приходится на XVI столетие. В это время здесь живут и творят гениальный живописец и график Альбрехт Дюрер, изобретатель карманных часов Петер Хенлейн,

а также поэт и мейстерзингер<sup>1</sup> Ганс Сакс (1494—1576), автор более 400 мейстерзангов и множества других произведений (при этом надо учесть, что он был профессиональным сапожником, как и герой оперы Рихарда Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры»).

В одной из сцен оперы композитор рисует картину состязания певцов — городского писаря Бекмессера и молодого франкского рыцаря Вальтера фон Штольцинга. Символичен конец этого эпизода. Ганс Сакс, объявляя молодого рыцаря победителем турнира, поет:

«Не презирай мейстерзингеров  
И уважай их песни!

Уважай мастеров,  
Думай о них с благодарностью,  
Люби и уважай их песни!»

В упомянутой сцене из «Нюрнбергских мейстерзингеров» интересна одна деталь: соревнующиеся певцы выступают как бы перед двумя жюри — публичной, живо выражающей свое отношение к исполнению, и профессиональными авторитетами (в опере таковым является Ганс Сакс).

Ниже мы увидим, что в наше время конкурсантов тоже оценивает официальное жюри, состоящее из профессиональных музыкантов, и публика, обычно имеющая независимое суждение.

Турниры миннезингеров, мейстерзингеров, трубадуров, труверов сыграли немаловажную роль в развитии вокального искусства. Что же касается инструментальной музыки этого периода, то здесь нельзя не вспомнить о безвестных

<sup>1</sup> Мейстерзингер (дословно «мастер-певец») — немецкий поэт-певец из цеховых ремесленников XIV—XVI веков.

народных музыкантах — шпильманах, вагантах, жонглерах, скорморохах, как их называли в разных уголках Европы. Выступления этих страствующих артистов носили подчас характер состязания, происходившего между ними в присутствии толпы. О том, что элементы соревнования были неотъемлемой частью искусства «бродячих людей», мы можем судить по сохранившемуся до наших дней «кодексу» правил и умений, которыми они должны были владеть. Вот строки из него. «Умей хорошо изобретать и рифмовать, умей выступать в состязаниях (разрядка наша. — М. З.), умей лихо бить в барабан и цимбалы и как следует играть на мужицкой лире; умей ловко подбрасывать яблоки и подхватывать их на ножи, подражать пению птиц, проделывать фокусы с картами и прыгать через четыре обруча; умей играть на лире и на мандолине, умей держать в руках монохорд и гитару, натянуть семнадцать струн на ротту, хорошо обходиться с арфой и аккомпанировать на скрипке так, чтобы удобнее было петь, декламируя. Жонглер, ты должен знать, как содержать в исправности девять инструментов: виолу, волынку, дудку, арфу, мужицкую лиру, скрипку, декахорд, псалтериум и ротту».

Церковная музыка средневековья, применительно к которой, казалось бы, нельзя говорить о каких бы то ни было состязаниях (вся деятельность церковных музыкантов строго регламентировалась), тем не менее включала элементы профессиональной конкуренции.

Самое поступление на службу кантора, органиста — центральных фигур в сложном комплексе

музыкальной деятельности церкви — обычно проводилось с помощью довольно трудного конкурса.

Достижения музыкантов средневековья, эпохи Возрождения подготовили те важные перемены, которые произошли в музыкальном искусстве позже, в XVII веке. Именно в этот период начинается мощное развитие полифонической музыки, резкий скачок наблюдается в эволюции средств музыкальной выразительности, нотной письменности, музыкальных инструментов. Наряду с этим происходит рост профессионального мастерства музыкантов. Как указывает авторитетный ученый в области истории музыки Р. И. Грубер, «формируется новый тип музыканта — не дилетант из аристократов, не жонглер или шпильман — зачастую неграмотный носитель устной традиции, но профессионал, получивший всестороннее специальное музыкальное образование».

Несомненно, что различные формы музыкального соревнования сыграли в этом сложном процессе музыкальной эволюции немаловажную роль.

## Соревнуются гении

В истории музыкального исполнительства как самостоятельной области музыкального искусства было несколько этапных моментов, отделяющих один период от другого. Едва ли не самый важный из них наблюдается на рубеже XVII—XVIII веков.

Не умаляя значения мастеров более далекого прошлого, можно с уверенностью утверждать, что именно с этого времени начинает-

ся подлинный расцвет европейской музыки. Он связан с жизнью и творчеством таких выдающихся художников, как Антонио Вивальди (1678—1741), Арканджело Корелли (1653—1713), Георг Фридрих Гендель (1685—1759), и ряда других крупных музыкантов. И быть может, в первую очередь с деятельностью Иоганна Себастьяна Баха (1685—1750), именем которого нередко называют целый стилистический и временной пласт в музыке.

Музыкально - исполнительская практика баховской эпохи очень часто вынуждала музыканта соревноваться с коллегами. Иногда это были турниры, служившие развлечением для вельмож. В других случаях музыканты состязались друг с другом, чтобы получить вакантную должность.

Красноречивой иллюстрацией могут служить некоторые эпизоды из жизни самого Иоганна Себастьяна Баха, которому не раз приходилось вступать в единоборство с другими музыкантами. Так случилось, например, в Гамбурге, где Бах пытался занять место церковного органиста. Путь к получению весьма скромного поста лежал для гениального музыканта через конкурс, где участвовало четыре претендента. В ходе испытания необходимо было исполнить ряд произведений на заданную тему и продемонстрировать умение импровизировать на органе. Несмотря на свою высочайшую репутацию, Бах на желаемую должность не прошел. Победителем был признан один из его посредственных конкурентов, умевший, по остроумному замечанию одного из современников, «прелюдировать больше талерами, чем пальцами...».

Это было не первое соревнование, в котором пришлось выступить Баху. Три года назад он одержал над своим соперником блестящую победу. История этого состязания, хотя и похожа на легенду, абсолютно достоверна. И не удивительно, что она вошла во все жизнеописания великого музыканта. Дело происходило в 1717 году, когда в Дрезден прибыл очень модный французский клавесинист и органист Луи Маршан. Представ здесь перед монархом, Маршан настолько восхитил его своей игрой, что тот предложил ему занять высокооплачиваемый пост в придворной капелле. Случилось так, что о приезде Маршана узнал живший в то время в Веймаре Иоганн Себастьян Бах. Он незамедлительно прибыл в Дрезден, чтобы помериться искусством игры на клавесине и органе с французом. Бах прибыл во дворец как раз в то время, когда Маршан исполнял на клавесине вариации на тему популярной французской песенки, чем вызвал восторг собравшихся. Затем попросили сесть за клавесин Баха. Веймарский музыкант начал свое исполнение с импровизационного прелюдирования, неожиданно перешедшего в ту самую мелодию, которая была темой маршановских вариаций. Вслед за темой, как писал Фридрих Марруг — один из историков музыки XVIII века, «последовала дюжина собственных искусных вариаций в неслышанной доселе манере. Маршан, который до сих пор не встречал среди органистов себе равных, был вынужден признать несомненное превосходство своего нового соперника, ибо, когда Бах взял на себя смелость пригласить его к дружескому состязанию в

игре на органе и с этой целью карандашом набросал ему на листке бумаги тему для импровизации, одновременно изъявив готовность импровизировать на тему Маршана (пусть он только со благоволит ее ему задать), господин Маршан не только не явился в назначенное время к месту состязания, но счел благоразумным удалиться из Дрездена с курьерской почтой».

Мечтал Бах встретиться в творческом поединке и со своим гениальным ровесником и земляком Георгом Фридрихом Генделем — одним из выдающихся исполнителей на клавесине и органе. Когда Гендель, живший в Англии, посетил родной Галле, Бах предпринял попытку встретиться с ним и прислал ему учтивое приглашение приехать в Лейпциг, где в то время служил Бах. Как писал первый биограф Баха Иоганн Фюркель, «многие видные любители музыки с замиранием сердца ждали этой встречи: им очень хотелось устроить небольшое дружеское состязание между двумя столь великими музыкантами. Но Гендель, невзирая на неоднократные приглашения, избегал какой бы то ни было возможности встретиться с Бахом».

Мы не знаем действительных причин, помешавших встрече двух гениев, однако вряд ли можно предполагать, что Гендель умышленно уклонился от творческого поединка с Бахом. Тем более что автор «Мессии» участвовал в подобном соревновании, где его соперником был выдающийся итальянский музыкант Доменико Скарлатти.

Гендель вступил в единоборство с Доменико Скарлатти, автором более 500 клавирных сонат, од-

ним из крупнейших исполнителей на чембало (так в Италии назывался клавесин), будучи еще молодым человеком<sup>1</sup>. Произошло это в Риме на собрании «Аркадской академии» — кружка любителей искусства, объединявшего элиту тогдашней Италии: просвещенных вельмож, политических деятелей, прославленных художников, поэтов и музыкантов. Они и стали арбитрами, решавшими исход этого «состязания гигантов».

Присудить пальму первенства одному из соперников было делом нелегким, поскольку оба музыканта проявили редкую изобретательность в импровизации и продемонстрировали необычайное мастерство в игре на органе и клавесине. Судьи были вынуждены признать, что и Гендель, и Скарлатти — непревзойденные виртуозы-клавесинисты и равны в этом искусстве (по другой версии победителем оказался Скарлатти). Трудно было решить, кто совершеннее владеет игрой на органе, но тут сам Скарлатти признал Генделя победителем.

Все эти эпизоды, казалось бы, не имеющие серьезного отношения к творчеству великих музыкантов первой половины XVIII века, интересны в связи с рассматриваемой темой. Они показывают, что уже в те времена музыкальные турниры, хотя и были лишь единичными событиями и не носили массового характера, как в наши дни, тем не менее являлись важными событиями в развитии музыкальной культуры. Каждое состязание, когда в нем участвовали ведущие музыканты, как бы демонстрировало уровень испол-

<sup>1</sup> Все эти гениальные музыканты — Иоганн Себастьян Бах, Георг Гендель и Доменико Скарлатти родились в 1685 году.

нительского искусства на данный момент. Что же касается присутствующей на нем публики, то она стимулировала подобные соревнования, в которых неизменно присутствовал элемент зрелищности и даже спортивности.

Традиция музыкальных соревнований между ведущими виртуозами прослеживается и на следующих этапах развития музыкального искусства. Так, спустя без малого столетие после описанных поединков Баха, Генделя и Скарлатти в подобном же творческом ристалище выступает Бетховен. Его соперником оказывается популярный в начале XIX века композитор и пианист Даниель Штейбельт (1765—1823) — музыкант, не лишенный таланта, искусство которого, однако, не отличалось подлинной глубиной, содержательностью и вкусом. Тем не менее произведения Штейбельта и в особенности его выступления как пианиста пользовались среди определенной части венской аристократии огромной популярностью.

Однажды Штейбельт играл в салоне одного из великих вельмож, где присутствовал и Бетховен. Подбадриваемый восторженной публикой, обожавшей эффектные пассажи по всей клавиатуре, Штейбельт демонстрировал свое искусство импровизатора. Когда он закончил, попросили выступить Бетховена. Как свидетельствовали очевидцы, гениальный музыкант схватил ноты виолончельной партии квинтета Штейбельта, перевернул их вверх ногами и, взяв за основу тему квинтета, долго и вдохновенно импровизировал. Именно в сравнении с игрой Штейбельта аристократическая публика оценила вдохновенное мастерство и фантазию Бетховена. Штей-

бельт был повержен и, как повествует легенда, поспешил скрыться с поля брани.

Как мы видим, основным видом музыкального соревнования в XVIII и первой половине XIX века была импровизация. Гениальными импровизаторами были и музыканты, принадлежавшие к следующей после Бетховена плеяде композиторов, — Лист, Шопен.

В начале XIX столетия в музыкальном искусстве появляются новые тенденции. Прежде музыкальное исполнительство играло в известном смысле вспомогательную роль — оно служило главным образом средством для выражения импровизационных умений музыканта. Теперь появляется новый тип музыканта — художника-интерпретатора, деятельность которого всецело направлена на толкование произведений различных авторов.

Характерно, что до этого рубежа история музыки сохранила, за редким исключением, только имена выдающихся композиторов, теоретиков, музыкальных мастеров, но не исполнителей (если они не совмещались в одном лице).

Тем временем в общественной и культурной жизни Европы происходят важные процессы, которые непосредственным образом отражаются на развитии музыкального исполнительства. Демократизация аудитории, начавшаяся после Великой французской революции, потребовала значительного увеличения числа концертных площадок, увеличения отряда исполнителей, а следовательно, более широкого их выдвижения. Оптимальной формой выявления лучших исполнителей являлось открытое творческое соревнование между ними. Но только соревно-

вание не двух виртуозов друг с другом, как это было прежде, а более многочисленное и организованное.

Ко второй половине XIX века сама практика музыкального исполнительства внесла коррективы в проведение музыкальных турниров. Она обновила давнюю традицию, создав новую форму выявления лучших исполнителей — массовый интернациональный музыкальный конкурс. Причем идея международных конкурсов музыкантов родилась в России и была впервые реализована русскими музыкантами.

## **Россия — родина международных музыкальных конкурсов**

Своего рода эпиграфом к международному конкурсному движению стало учрежденное в 1856 году музыкальное соревнование, инициатором которого был русский гитарист Николай Макаров (1810—1890). Организуя этот конкурс, Макаров, известный музыкант и педагог, имеющий высокую репутацию не только в России, но и в Европе, преследовал цель стимулировать появление «лучших сочинений для гитары и наилучших сделанных гитар», как говорилось в условиях конкурса. Таким образом, конкурс Макарова не был только исполнительским. Начинание Макарова, безусловно, было важным музыкальным событием, но продолжения оно не получило. Проведенный в Брюсселе (городе, где сам Николай Макаров узнал в свое время артистический успех) конкурс гитаристов не стал традиционным.

Реальным началом современного международного конкурсного движения следует считать конкурс музыкантов, учрежденный Антоном Рубинштейном (1829—1894) — выдающимся русским пианистом, композитором, педагогом и музыкальным деятелем.

Шел 1886 год, когда на страницах русской и иностранной прессы появилось сообщение о том, что Антон Рубинштейн организует «интернациональный конкурс для молодых композиторов и пианистов».

Как и первая русская консерватория, основателем которой был Антон Рубинштейн, учрежденный им международный музыкальный конкурс был целиком его детищем. Он сам обеспечивал материальную основу для его проведения, для чего из средств, полученных за устроенные им «Исторические концерты», он положил в банк 25 тысяч рублей, проценты с которых служили фондом для премий победителям конкурса. Он же разработал условия и регламент проведения соревнования, программу, предложил состав жюри.

Подчеркивая демократический характер этого соревнования музыкантов, Рубинштейн ввел в его условия следующий параграф, касающийся состава участников: в конкурсе могли принять участие «лица мужского пола от 20 до 26-летнего возраста, всех наций, религий, сословий, независимо от того, где они обучались музыкальному искусству».

Подготовка к конкурсу имени Антона Рубинштейна продолжалась несколько лет. А сам конкурс длился всего три дня.

«Всемирный конкурс композиторов и пианистов, — сообщал пе-

тербургский журнал «Артист», — открылся 15/27 августа 1890 года в час дня. Обстановка была очень скромной. Кроме председателя и членов жюри, в зале консерватории присутствовали некоторые из членов Русского музыкального общества, профессора и преподаватели и многочисленная публика, среди которой находятся почти все бывшие в городе представители столичного музыкального мира и журналисты».

На посту председателя жюри сидел сам Антон Рубинштейн, занявший это место не как учредитель конкурса, а как директор петербургской консерватории. Впоследствии жюри возглавляли его преемники по директорству: Ю. Иогансен, А. Бернгард, Л. Ауэр и А. Глазунов.

Среди членов жюри первого конкурса были известные русские и зарубежные музыканты, что обусловило престижность и ответственность этого турнира. За столом жюри собрались профессор А. Гамерик из Копенгагена, В. Сведбом из Стокгольма, Ф. Кенен из Амстердама, Л. Абель из Мюнхена, авторитетные русские музыканты В. Сафонов, Л. Ауэр, В. Пухальский и другие.

Самих участников первого конкурса имени Рубинштейна было немного — всего семь человек, представлявших четыре страны: Россию, Италию, Испанию и США. Причем один из них — Ферруччо Бузони (1866—1924) — выступал в обоих видах соревнования: как композитор и как исполнитель. Он и стал одним из главных героев этого конкурса. Одержав легкую победу над своим соотечественником и единственным конкурентом в турнире композиторов Наполеоном Чези, Бузони был при-

знан победителем конкурса композиторов. Своей яркой, своеобразной игрой Ферруччо Бузони (кстати сказать, накануне приглашенный в качестве профессора в Московскую консерваторию), несомненно, снискал бы звание победителя исполнительского конкурса, если бы не то обстоятельство, что в турнире композиторов он уже одержал победу. Таким образом, лучшим среди пианистов оказался русский музыкант Николай Дубасов (1869—1935).

Присуждение жюри первой премии соревнования пианистов Дубасову, а не Бузони положило начало многолетней, не прекращающейся по сей день полемике о справедливости, объективности решений конкурсных жюри. В самом деле, вклад в музыкальное искусство Ферруччо Бузони, одного из крупнейших художников фортепиано, основоположника целого направления в современном пианизме, был неизмеримо больше, чем Николая Дубасова, практически не оставившего заметного следа в фортепианном исполнительстве. И тем не менее решение жюри нельзя было назвать несправедливым. Юный Дубасов действительно ярко выступил на конкурсном прослушивании, и присуждение ему первой премии было в известной степени признанием заслуг Петербургской консерватории, которую накануне окончил Дубасов.

Первый конкурс, в организацию которого Рубинштейн вложил столько души, несколько разочаровал его тем, как мало молодых музыкантов откликнулись на него. Так, например, не было среди конкурсантов талантливого русского пианиста Сапельникова; абсолютно игнорировали соревнование мо-

лодые русские композиторы, которые, как справедливо считал Рубинштейн, могли достойно представить русскую композиторскую школу. Но в целом резонанс от первого конкурса был настолько велик, что уже через пять лет на конкурс имени Антона Рубинштейна в Берлин съехались 33 пианиста и 8 композиторов. Всего же в рубинштейновских конкурсах (а их было проведено пять: Петербург, 1890; Берлин, 1895; Вена, 1900; Париж, 1905; Петербург, 1910) приняло участие более 100 пианистов и свыше 30 композиторов. Конкурс имени Антона Рубинштейна открыл миру имена таких выдающихся художников, как Ф. Бузони, Н. Метнер, Б. Барток, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, О. Клемперер, Артур Рубинштейн, А. Боровский и другие.

Еще раз подчеркнем огромное культурно-историческое значение конкурсов имени Антона Рубинштейна. На рубеже XIX—XX веков в течение двадцати лет, столь важных в истории музыки, исполнительского искусства, это было единственное в мире соревнование молодых музыкантов, через которое прошли многие выдающиеся композиторы, пианисты, педагоги, чья деятельность во многом предопределила развитие музыкального искусства XX века.

Учреждая первый свой конкурс, Антон Рубинштейн столкнулся с массой трудностей. Ведь опыта проведения подобного рода соревнований не существовало. Этот опыт, творческий и организационный; который постепенно обретался от пятилетия к пятилетию, впоследствии был использован организаторами практически всех международных конкурсов.

В первую очередь это касалось

разработки программы исполнительского соревнования. Сам Антон Рубинштейн обладал уникальным по широте и стилистическому разнообразию репертуаром. Не удивительно, что, составляя программу для пианистического конкурса, он включил в нее произведения наиболее выдающихся авторов, относящихся к разным эпохам. Выступавшие в конкурсе его имени должны были исполнить прелюдию и фугу Иоганна Себастьяна Баха из «Хорошо темперированного клавира», одну из сонат Гайдна, Моцарта или Бетховена, пьесы Шопена, Шумана, этюд Листа. Завершал программу на первом конкурсе Четвертый концерт Рубинштейна (на последующих соревнованиях исполнялись другие его концерты).

Если сравнить эту программу с репертуаром, который должен показать, скажем, пианист, участник конкурса имени Чайковского — одного из самых сложных и престижных современных музыкальных соревнований, то не трудно убедиться, что они практически идентичны. Распределенная на три тура, программа фортепианного конкурса Чайковского в целом следует программе рубинштейновского конкурса.

Репертуарные основы, заложенные Рубинштейном и другими организаторами его конкурса, во многом стали примером при составлении программ конкурсов по другим исполнительским специальностям.

И наконец последнее, чем важно для нас сегодня великое начинание Антона Рубинштейна, это то, что уже первый его конкурс, столь скромный по масштабам, был действительно интернациональным. Последующие соревно-

вания, носящие имя великого русского музыканта, еще более расширили географию конкурса. Они способствовали взаимообогащению национальных культур, а не только решению узкопрофессиональных задач и в конечном итоге содействовали самым благородным целям, которым призвано служить музыкальное искусство, — взаимопониманию между народами.

Первая мировая война, сломавшая много замечательных традиций, прервала проведение конкурсов имени Антона Рубинштейна, которые после ее окончания уже не возрождались. Однако фактически они стали тем фундаментом, на котором выросло и развивалось современное международное конкурсное движение.

## **Первые победы советских исполнителей**

Инициатива возрождения международных музыкальных состязаний после первой мировой войны принадлежит Польше. В середине 20-х годов здесь началась подготовка к проведению международного конкурса имени Фридриха Шопена.

Роль этого музыкального соревнования чрезвычайно велика. Носящий имя гениального польского композитора, шопеновский конкурс стал первым монографическим соревнованием, т. е. его программа целиком состояла из произведений Шопена. И в этом заключалось его своеобразие.

«Мысль об организации шопеновских конкурсов возникла в 1925 году, — вспоминал главный

инициатор этого соревнования польский пианист и педагог профессор Ежи Журавлев. — В те времена, не слишком отдаленные от окончания первой мировой войны, молодежь была сильно увлечена спортом и всецело проникнута житейским реализмом. Я часто встречался с мнением, что Шопен слишком романтичен, что он размягчает душу и морально разоружает человека... Я решил бороться против такого подхода. Наблюдая молодежь, ее увлеченность спортом, я нашел в конце концов решение — конкурс!» Далее Ежи Журавлев продолжает: «Какую конкретную пользу он принес бы молодым исполнителям музыки Шопена? Во-первых, денежные премии, во-вторых, путь к международной концертной эстраде. Что выиграла бы музыка Шопена? Молодежь должна играть Шопена, играть как можно лучше, чтобы победить, а участник конкурса, даже если он не получит ни одной из первых премий, имея уже разученную конкурсную программу, использует ее в своих концертах... Будущее показало, что я был прав».

Конкурс имени Шопена, состоявшийся в 1927 году, собрал 26 молодых пианистов из 8 стран. Хотя его география была намного скромнее, чем рубинштейновских конкурсов, на которые съезжались посланцы 30 и более государств, состав участников первого турнира в Варшаве был достаточно сильным.

Тем почетнее оказалась победа наших музыкантов, впервые представивших на международной арене молодую советскую исполнительскую школу.

Обладателем золотой медали

стал 20-летний Лев Оборин, в будущем один из видных советских пианистов и педагогов.

Успех русского музыканта был несомненной сенсацией шопеновского конкурса. В политических кругах буржуазной Польши многие не скрывали досады и разочарования в связи с тем, что на высшую ступень пьедестала почета поднялся представитель Страны Советов. Однако, как писал Илья Эренбург, находившийся во время конкурса в Варшаве, «дипломатике пришлось ступевать и полякам признать, что лучше всех играет Шопена «москаль»... Варшава искренне восторгалась. Оборин чуть не «погиб», удушенный толпами сумасбродных поклонниц...».

Триумф Льва Оборина стал частью первой крупной победы советской исполнительской школы. Это подтвердило распределение других призовых мест на шопеновском конкурсе. Четвертой премии был удостоен Григорий Гинзбург. Почетными дипломами награждены Юрий Брюшков и совсем еще молодой в то время Дмитрий Шостакович, впоследствии великий композитор нашего времени.

Именно тогда, после блестящего дебюта посланцев России, в Европе впервые заговорили о советском исполнительском стиле. Его пытались охарактеризовать музыкальные критики, музыковеды, педагоги и сами исполнители. Как отмечал победитель конкурса Лев Оборин, «советские пианисты поразили новым стилем игры — искренностью и непосредственностью передачи замысла композитора, простотой интерпретации, активным волевым началом в исполнении».

Успешный дебют советских му-

зыкантов на конкурсе 1927 года в Варшаве положил начало целой серии блестящих выступлений советских исполнителей на довоенных международных конкурсах.

Следующий большой успех пришелся на долю советских музыкантов снова в Польше, но уже на другом скрипичном конкурсе, носящем имя выдающегося польского скрипача Генрика Венявского.

Первый конкурс имени Венявского, приуроченный к 100-летию юбилею великого музыканта, собрал огромное по тем временам число участников: в Варшаву съехалось 55 молодых артистов из 16 стран. Среди них был и посланец Советского Союза 26-летний Давид Ойстрах.

Состав конкурсантов был неравным, но среди претендентов на высшие награды оказались довольно сильные скрипачи. В результате Давиду Ойстраху было присуждено второе место. Первой премии была удостоена французская скрипачка Жинетт Неве.

Игра Ойстраха произвела на жюри, прессу, публику сильнейшее впечатление. И если судьи приняли решение поставить французскую скрипачку на ступеньку выше, то это могло быть объяснено только одним обстоятельством: ее юным возрастом — Неве было в то время 15 лет.

Сам Давид Ойстрах остался удовлетворен результатами своего международного дебюта. «Я доволен потому, — писал он из Варшавы домой, — что при наличии целого ряда действительно первоклассных скрипачей на конкурсе, приехав с программой, не являющейся лучшей в моем репертуаре, да еще в таком состоянии здоровья и нервов, как я был,

занять 2-е место — это замечательно!»

Надо сказать, что такое решение жюри удовлетворило далеко не всех авторитетных музыкантов. Те, кто слышал Давида Ойстраха, понимали, что скрипач такого класса достоин только высшей награды.

Это подтвердил первый международный конкурс скрипачей имени Эжена Изаи, состоявшийся в Брюсселе весной 1937 года.

В той же мере, в какой Польша по праву гордится Генриком Венявским, Бельгия — Эженом Изаи, заслуги которого перед скрипичным искусством также чрезвычайно велики.

В последние годы своей жизни Эжен Изаи много заботился о помощи талантливой артистической молодежи. Он серьезно подумывал об учреждении международного конкурса скрипачей. Реализовала эту идею Изаи уже после его смерти королева Бельгии Елизавета — страстная поклонница музыкального искусства. Она учредила две специальности в рамках брюссельского турнира — скрипку и фортепиано.

Следует отметить, что условия брюссельского конкурса предъявляли к участникам высочайшие требования. И это сразу же выдвинуло его в число наиболее серьезных, престижных и трудных для исполнителей музыкальных состязаний. Это выразилось и в весьма сложной программе конкурса, и в его особом регламенте.

Около 60 скрипачей из Европы и Америки, прибывших на первый конкурс имени Эжена Изаи, предстали перед жюри, в которое входили крупнейшие скрипачи и педагоги мира — Жак Тибо,

Карл Флеш, Жозеф Сигети и другие. Советский Союз представлял наш выдающийся педагог Абрам Ямпольский.

Конкурс закончился впечатляющей победой советских скрипачей. Они завоевали пять премий из шести. Высшей награды, по единодушному решению жюри, был удостоен Давид Ойстрах.

Молодые советские музыканты вновь становятся сенсацией в Европе.

«Все газеты, — писал Давид Ойстрах на родину после объявления результатов, — полны сообщений о фантастических результатах советской «сказочной» пятетки. Только наши портреты и появляются в газетах... Нужно знать, как здорово играют остальные участники конкурса, чтобы понять, как значителен наш успех. Здесь газеты пишут, что это «чудовищный» конкурс... Результат советской делегации, — добавляет далее Давид Ойстрах, — совершенно необычайный и производит здесь такое впечатление, которое описать невозможно...»

Победа советских скрипачей была тем значительней, что на конкурсе фактически соревновались крупнейшие исполнительские школы, представленные учениками таких корифеев скрипичного искусства, как Карл Флеш, Джордже Энеску, Жак Тибо, Петр Столярский, учениками которого были Давид Ойстрах, Елизавета Гилельс, Михаил Фихтенгольц — трое из пяти советских победителей брюссельского конкурса.

Превосходство советских музыкантов было столь явным, что представители французской, бельгийской и немецкой школ не были допущены к финальному

прослушиванию и, стало быть, не оказались в числе лауреатов.

А ровно через год здесь же, в Брюсселе, высокую репутацию советской исполнительской школы подтвердили пианисты.

Более 100 молодых музыкантов выразили желание принять участие в этом состязании. Однако жюри, в состав которого входили такие звезды пианизма, как Вальтер Гизекинг, Эмиль Зауэр, Робер Казадезюс, Карло Цеки, Артур Рубинштейн, Самуил Фейнберг (он представлял СССР), допустило только 56 пианистов, приехавших из 23 стран мира.

Брюссельский конкурс пианистов завершился яркой и убедительной победой советских артистов. Первое место занял Эмиль Гилельс, третью премию жюри присудило Якову Флиеру.

Надо сказать, что имена этих молодых артистов (Гилельсу в то время было 22 года, а Флиеру — 26) были уже известны европейской музыкальной общественности, поскольку оба пианиста с блеском раскрыли свое дарование на конкурсе в Вене, состоявшемся несколько раньше, в 1936 году. Тогда победителем оказался Флиер, а Гилельсу была присуждена вторая премия.

Результаты выступления советских артистов в Вене и Брюсселе заставили снова заговорить о советской исполнительской школе, новом исполнительском стиле.

Характеризуя этот стиль, выдающийся советский пианист и педагог Генрих Нейгауз, учитель Эмиля Гилельса и Святослава Рихтера, писал: «Нашим музыкантам присущ единый советский стиль исполнения. Широкое волевое начало, стремление убедить аудиторию, увлечь ее эмоциональной силой,

страстностью, способность говорить с широким слушателем на понятном ему языке, бережное отношение к требованиям автора исполняемых произведений — вот прекрасные черты этого стиля. И именно этот единый стиль породил две столь различные индивидуальности, как Эмиль Гилельс и Яков Флиер, получившие на брюссельском конкурсе первую и третью премии».

Говоря далее о своем воспитаннике Эмиле Гилельсе, Генрих Нейгауз замечает: «Почему меня особенно радует победа Эмиля Гилельса, завоевавшего в Брюсселе первое место? Потому, что в его даровании воплотилось все лучшее, присущее воспитанникам советской музыкальной школы. В его творческой индивидуальности заключена совокупность черт, очень важных для всякого художника и редко встречающихся в одном человеке... Это музыкант громадного темперамента, мастерски владеющий исключительной красотой, сочности и полноты звуком... Наконец, Эмиль обладает свойствами, которые я считаю самыми главными: большой простотой, искренностью и целостностью исполнения... Игре Гилельса присуща большая серьезность и вместе с тем настоящая страстность, покоряющая слушателей».

Таким образом, советская исполнительская школа, впервые заявив о себе в 1927 году, в течение чуть более десяти лет становится ведущей.

Вторая мировая война, разрушившая нормальный уклад жизни всего цивилизованного мира, прервала проведение международных соревнований молодых музыкантов. В годы войны многие

музыканты-исполнители воевали на фронте с оружием в руках. Боролись они и с помощью своего искусства.

В Советском Союзе, принявшем на себя основной удар в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками, даже в это тяжелое для страны время не прекращалась интенсивная творческая жизнь. Напротив, несмотря на лишения, труднейшие условия для занятий и выступлений, пианисты, скрипачи, певцы, педагоги отдавали все свои силы искусству и тем самым вносили посильный вклад в общее дело народа — дело победы над гитлеризмом.

На фронтах, в госпиталях проходили выступления отдельных артистов, концертных бригад. Огромным событием не только культурной жизни страны, но и всей истории Великой Отечественной войны стало исполнение Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича в блокадном Ленинграде.

Партия и правительство проявляли в годы войны особую заботу о будущем музыкального искусства. Юные талантливые исполнители были эвакуированы; в нелегких условиях они продолжали наращивать мастерство и под руководством опытных наставников шлифовать свой талант.

Известный сегодня всему миру советский пианист Лазарь Берман, подростком эвакуированный вместе с Центральной музыкальной школой для одаренных детей, вспоминает: «Мы спали на полу или втроем в одной холодной кровати, занимались в нетопленных комнатах, сидя в пальто, валенках, шапках и перчатках, в которых были прорезаны отверстия для пальцев. Вечером зажигалась и ставилась у пюпитра

копилка — бутылочка с фитилем и керосином (электричество экономилось!)».

Удивительно ли, что автор этих воспоминаний и многие его товарищи после окончания войны блестяще выступали на международных конкурсах, вписав славные страницы в историю музыкально-исполнительского искусства.

Во время войны, когда, казалось, было не до музыкальных конкурсов, произошло событие, доказавшее, что конкурс может быть не только атрибутом мирной культурной жизни, но и активной формой борьбы с поработителями.

Именно такое звучание приобрел конкурс пианистов и скрипачей, организованный выдающимися французскими музыкантами Маргаритой Лонг и Жаком Тибо в оккупированной фашистами Франции. Это был протест не только музыкантов, но и всей французской художественной интеллигенции. Как отмечал один из авторитетных музыкальных деятелей Франции Поль Леон, «в то время, когда Франция была оккупирована врагом, когда силы ее были разгромлены, душа ее жила. Этот шаг стал призывом к молодежи возродить духовные ценности, подавленные грубой силой. Их призыв нашел в стране глубокий отклик»<sup>1</sup>.

Конкурс М. Лонг и Ж. Тибо был своего рода мостиком, соединившим две эпохи в истории музыкальных турниров в XX веке, — единичных выступлений довоен-

<sup>1</sup> Парижский конкурс 1943 года ввиду особых условий был внутринациональным. Тем не менее он открыл миру имена исполнителей, ставших впоследствии в ряд наиболее крупных европейских артистов, — Самсона Франсуа, победившего в соревновании пианистов, и Мишель Оклер, завоевавшей первую премию среди скрипачей.

ных музыкантов и широчайшего развития конкурсного движения в послевоенные годы.

## Современное международное конкурсное движение

В 1957 году в истории музыкальных конкурсов произошло важное событие: в Женеве была создана Федерация международных музыкальных конкурсов. В нее вошли девять существовавших к тому времени турниров, среди них конкурсы имени Шопена в Польше, имени королевы Елизаветы в Бельгии, имени М. Лонг и Ж. Тибо в Париже и шесть других. Прошло менее 15 лет (1971), и организация насчитывала уже 36 членов<sup>1</sup>. Если при этом учесть, что Федерация принимала в свои ряды далеко не все появляющиеся конкурсы, а лишь зарекомендовавшие себя в течение ряда лет как наиболее серьезные соревнования<sup>2</sup>, то станет ясно, как бурно разрасталось и ширилось международное конкурсное движение в послевоенные годы.

Каковы же причины этого явления?

Таких причин было довольно много. Коснемся наиболее важных из них.

В годы, следовавшие вслед за второй мировой войной, особенно остро ощущался огромный ущерб — материальный и духовный, который был нанесен гитлеризмом европейской культуре.

<sup>1</sup> Данные приводятся по кн.: Музыканты соревнуются. М., 1975.

<sup>2</sup> Конкурс имени Чайковского был принят в состав Федерации только в 1971 году. Причем в это же время было отказано в приеме десяти другим международным соревнованиям.

Передовая интеллигенция многих стран стремилась создать в области искусства нечто новое, чтобы хотя бы в какой-то степени возместить этот урон.

В области музыки одним из проявлений такого созидательного отношения к искусству явилось учреждение музыкальных конкурсов, носящих имя тех музыкальных гениев, которыми гордится каждая страна, каждая национальная культура.

50—60-е годы ознаменовались небывалым прежде развитием средств грамзаписи, радио- и телевидения. В этой музыкальной «индустрии» значительный удельный вес заняло музыкально-исполнительское творчество, что открывало перед молодежью большие перспективы. Конкурс же, как мы знаем, был уже проверенной временем формой выдвижения талантливых перспективных исполнителей. Победа в нем давала им возможность быстро получить известность и влиться в ряды активно работающих артистов.

Кроме того, существовавшие до войны конкурсы охватывали очень узкий круг исполнительских специальностей, главным образом фортепиано и скрипку. Такая ситуация явно не отвечала широчайшему развитию практически всех областей музыкального исполнительства, что было характерно для послевоенного периода эволюции музыкального искусства. Это и дирижирование, и различные оркестровые специальности — орган, клавесин, баян, аккордеон,— это и камерные ансамбли. Таким образом, учреждение соответствующих соревнований молодых музыкантов, которые бы способствовали

росту их мастерства, было под-  
сказано самой жизнью.

На Западе, где конкурсы субси-  
дируются в основном частными  
лицами и благотворительными  
обществами, не последнюю роль  
в их организации играет коммер-  
ческая сторона. Не случайно  
некоторые музыкальные соревно-  
вания устраиваются в курортных  
городах, чтобы привлечь поболь-  
ше публики. Ведь конкурс содер-  
жит в себе множество волнующих  
моментов. Это увлекательное  
зрелище. Это живой акт искусства,  
результатом которого является  
открытие новых талантов.

Панорама современных конкур-  
сов чрезвычайно пестра и разно-  
образна. По этой причине строго  
систематизировать международ-  
ные соревнования музыкантов не-  
просто.

Существуют соревнования, в  
которых принимают участие му-  
зыканты только одной специаль-  
ности. Таковы, например, конкур-  
сы пианистов имени Шопена,  
имени Карла Флеша, вокалистов  
в Болгарии и Голландии. В то же  
время большинство современных  
музыкальных турниров включает  
соревнования по нескольким спе-  
циальностям.

Причем если значительная часть  
конкурсов имеет постоянный ре-  
гламент (установленный сразу или  
постепенно), то в ряде конкурсов  
каждое новое соревнование со-  
бирает музыкантов разных испол-  
нительских профессий. Уникаль-  
ным в этом отношении является  
конкурс, который проводится в  
Мюнхене. Лишь за последние  
десять лет (конкурс проводится  
ежегодно) здесь выступили пи-  
анисты, вокалисты, органисты, кла-  
весинисты, представители практи-  
чески всех оркестровых специаль-

ностей, самые различные по со-  
ставу камерные ансамбли.

Разной является и периодич-  
ность, с которой устраиваются  
состязания молодых музыкантов.  
Наряду с соревнованиями, про-  
ходящими ежегодно (конкурсы  
в Париже, Мюнхене, Брюсселе),  
интервалы между соревнования-  
ми составляют два года (конкур-  
сы молодых певцов в Болгарии,  
Венской академии музыки), три  
года (конкурс пианистов и скри-  
пачей в Бразилии, конкурс имени  
Джордже Энеску в Румынии),  
четыре года (конкурсы вокалистов  
в Брюсселе, имени Чайковского)  
и пять лет (конкурс имени Шо-  
пена).

Помимо перечисленных осо-  
бенностей тех или иных конкур-  
сов, немаловажное значение име-  
ют, разумеется, и другие их сто-  
роны, как-то: во сколько туров  
проходит соревнование (обычно  
туров бывает 3, но, например,  
на конкурсе в Монреале — их 4),  
возрастные пределы и, едва ли  
не самое главное, репертуарная  
направленность.

Итак, в целом можно сказать,  
что сегодня исполнительская моло-  
дежь имеет широчайшую возмож-  
ность выбора музыкального кон-  
курса сообразно своим возмож-  
ностям и творческим устремле-  
ниям. Познакомимся теперь бли-  
же с историей и особенностями  
наиболее интересных конкурсов,  
сыгравших значительную роль в  
современном музыкально-испол-  
нительском искусстве.

**Австрия.** Музыкальная культура  
этой страны имеет давние и бога-  
тые традиции. Сердце Австрии —  
Вена по праву считалась одной  
из главных музыкальных столиц  
Европы. Город Гайдна, Моцарта,  
Бетховена, Шуберта, Вена вписа-

ла интересные страницы и в историю музыкальных соревнований. Один из самых ранних турниров между музыкантами происходил здесь еще во второй половине XVIII века: при дворе австрийского императора состязались крупнейшие композиторы и пианисты того времени Моцарт и Кленгети.

Различные попытки организации музыкальных соревнований предпринимались и в XIX веке. Особое значение приобрели венские музыкальные конкурсы, инициатором которых выступила известнейшая фирма по производству роялей «Безендорфер». Конкурсы фабрики «Безендорфер» собирали множество молодых музыкантов. Опыт и инициативу этого конкурса в XX веке подхватила венская консерватория (академия), которая провела в 60-х годах нашего столетия несколько соревнований, выдвинувших плеяду замечательных музыкантов. Как мы уже знаем, блестящего успеха на венском конкурсе 1936 года добились представители советского искусства — Яков Флиер и Эмиль Гилельс.

После второй мировой войны география австрийских конкурсов расширилась. Прекрасное начинание возникло на родине Моцарта, в Зальцбурге. В 1956 году, по случаю 200-летия со дня рождения композитора, здесь состоялся конкурс пианистов, скрипачей и певцов. И снова в числе победителей мы видим представителей нашей исполнительской школы. Среди пианистов блеснула Г. Мирвис, разделившая первую премию с австрийским музыкантом Х. Меджиморцем. Конкурс скрипачей выиграла ученица Д. Ойстраха О. Пархоменко.

Украшением культурной жизни

Вены стали конкурсы имени Бетховена и другие (монографические) соревнования. Так, одним из наиболее сильных и интересных был конкурс, посвященный Шуберту и музыке XX века, проводившийся в 1967 году. Его героем стал советский пианист А. Наседкин, получивший не только высшую награду как интерпретатор музыки Шуберта, но и победивший в конкурсе современной музыки.

Значительными событиями были и другие музыкальные конкурсы в Австрии. Среди них — соревнование певцов, скрипачей и пианистов, организованное Обществом друзей музыки, конкурс органистов в Граце и другие.

**Англия.** Конкурсная биография Великобритании уходит своими корнями в средневековье. Поначалу, как и в других уголках Европы, это были турниры между отдельными музыкантами. Но уже в XV—XVII веках рождается и оказывается удивительно долговечной чисто английская разновидность музыкальных состязаний — так называемые «эйстеддфоды» — турниры в одинаковой степени популярные как среди английских аристократов, так и среди широких слоев публики. Это была произвольная форма конкурсов, в которых соревновались и солисты, и ансамбли, просуществовавшая вплоть до нашего времени.

О том, насколько вообще распространены в Англии музыкальные состязания, красноречиво говорит такой факт: в специальной Федерации зарегистрировано без малого 300 различных конкурсов и фестивалей, регулярно устраиваемых в Великобритании.

Следует отметить, что конкур-

сное движение в Англии долгое время охватывало главным образом музыкантов-любителей. После второй мировой войны положение меняется. В 1945 году здесь учреждается международный конкурс имени выдающегося скрипача и педагога Карла Флеша, работавшего в последние годы жизни в этой стране. Проводимый ежегодно конкурс имени Карла Флеша выдвинул немало музыкантов, ставших впоследствии видными исполнителями и педагогами. Реорганизованный в 70-х годах, этот конкурс приглашает к творческому единоборству не только скрипачей, но и альтистов, соревнующихся в рамках одного турнира.

К числу ведущих европейских музыкальных конкурсов следует отнести и конкурс в городе Лидсе, существующий с 1963 года. Удачно составленная программа, авторитетное жюри — все это сделало его престижным среди других международных состязаний.

Не раз поднимались в Лидсе на высшие ступеньки победителей и советские музыканты — Владимир Крайнев, Виктория Постникова, Борис Петрушанский.

**Бельгия.** О конкурсах, проводимых в Бельгии, уже шла речь выше. Мы упоминали, сколь серьезными, имевшими действительно международный резонанс, были соревнования скрипачей, носившие имя Эжена Изаи. Так, уже первый конкурс Эжена Изаи, проходивший в 1937 году, собрал едва ли не самых выдающихся скрипачей того времени. В состав жюри вошли Карл Флеш, Жак Тибо (чьими именами позднее были названы два конкурса), Жозеф Сигети, Абрам Ямпольский

(он представлял нашу страну) и другие прославленные музыканты.

Блистательная победа Давида Ойстраха и других советских музыкантов предопределила высочайшую репутацию этого конкурса в будущем.

Не менее важным событием оказался и конкурс пианистов, проходивший, как упоминалось, в 1938 году. Так же, как и в скрипичном конкурсе, благодаря силе таланта и мастерству победителей турнира — Эмиля Гилельса, Мури Джонсон-Лимпани, Якова Флиера и других лауреатов, фортепианный брюссельский конкурс был причислен к числу сильнейших, наиболее интересных.

После войны брюссельские состязания скрипачей и пианистов были реорганизованы в единый конкурс, которому было присвоено имя королевы Елизаветы. Вместо предполагавшегося до войны соревнования дирижеров теперь (начиная с 1951 года) вместе с пианистами, скрипачами в соревнование включились и композиторы. Несмотря на эти изменения, в целом конкурс королевы Елизаветы продолжил традиции довоенных турниров, проводившихся в столице Бельгии.

Брюссельский конкурс для исполнителей имеет разнообразную по жанрам и стилистическим компонентам программу. Ее особенностью является включение в финальное прослушивание специально созданного к данному конкурсу концерта, на разучивание которого предоставляется всего одна неделя. В течение этой недели финалисты находятся в «зачтении» и не могут пользоваться ничьей помощью.

Надо отметить, что этот экзамен на самостоятельность и на особую

способность быстро учить произведение не раз вызывал нарекания со стороны многих музыкантов.

В историю послевоенных конкурсов в Бельгии много славных страниц вписали советские артисты. Это прежде всего Леонид Коган — первый из наших артистов, победивших в Брюсселе, это скрипачи Юлиан Сиковецкий, Михаил Вайман, Алексей Михлин, Андрей Корсаков, пианисты Евгений Могилевский, Николай Петров и другие.

**Западный Берлин.** При всем разнообразии панорамы современных исполнительских конкурсов следует отметить, что большинство из них проводится по традиционным специальностям. В то же время такая сложнейшая область исполнительства, как дирижирование, в силу ряда обстоятельств не нашла достойного отражения на международных конкурсах. Тем ценнее проходящий с 1969 года в Западном Берлине конкурс дирижеров, инициатором которого выступил выдающийся музыкант нашего времени дирижер Герберт фон Караян.

Требования, предъявляемые к претендентам на звание лауреата, чрезвычайно высоки. Репертуар, разбитый на пять стадий, охватывает едва ли не все основные стилистические направления и жанры, соответствующие современной дирижерской практике.

Отрадно, что среди лауреатов этого труднейшего соревнования мы видим имена советских музыкантов, которые сегодня ведут плодотворную концертную деятельность, — Дмитрия Китаенко, Мариса Янсонса, Василия Синайского.

**Италия.** Страна, где родились скрипка и фортепиано, опера

и соната, где появились многие важнейшие начинания музыкального искусства, внесла свою существенную лепту и в развитие музыкальных конкурсов. Нет, пожалуй, второго государства в современном мире, где проводилось бы такое количество различных международных конкурсов и фестивалей. Упомянем о наиболее крупных из них, имеющих действительно широкий международный резонанс.

Весьма символично, что первому международному конкурсу, организованному в Италии в послевоенное время, было присвоено имя Ферруччо Бузони — участника и победителя конкурса имени Антона Рубинштейна, открывшего, как уже говорилось, эпоху современного конкурсного движения. Конкурс пианистов имени Бузони проводится в небольшом городе Больцано с 1949 года. Интересно составлена программа, которую должны представить на суд жюри участники конкурса. Она, с одной стороны, регламентирована и отражает исполнительское и композиторское творчество самого Бузони, с другой стороны, исходя из общих репертуарных требований, каждый конкурсант сам выбирает конкретный набор исполняемых сочинений. Таким образом, претенденты, показывая себя в разнообразнейшем репертуаре — от Баха до Шенберга и Шостаковича, имеют возможность составить свою программу сообразно собственному вкусу и индивидуальности.

Авторитетными музыкальными турнирами также являются конкурсы имени Виотти в городе Верчелли и имени Казеллы в Неаполе.

И все же одним из самых популярных состязаний является

конкурс имени Паганини в Генуе.

Хотя программа конкурса включает произведения различных композиторов XVIII—XX веков, основу ее составляют сочинения Паганини. Это во многом предопределяет состав участников конкурса, каждый из которых должен быть блестящим виртуозом.

Уже в 1963 году, когда впервые было проведено это состязание, обладателями главного приза — премии имени Паганини — неоднократно становились советские музыканты. На первом конкурсе имени Паганини победу одержал Олег Крыса. В дальнейшем этой же премии были удостоены Виктор Пикайзен, Григорий Жислин, Моисей Секлер, Илья Калер. Им, как и другим победителям этого конкурса, предоставляется особая честь выступить с концертом на скрипке Паганини, его знаменитой «Гварнери дель Джезу», хранящейся ныне в муниципалитете города Генуи.

**Канада.** Монреальский конкурс пианистов, скрипачей и вокалистов принадлежит к числу относительно молодых — он проводится с 1963 года. Однако его по праву причисляют к наиболее трудным и престижным музыкальным турнирам современности. Сложная, тщательно продуманная программа, особые правила оценки конкурсантов и даже участие в работе жюри немusыкантов (председатель жюри и его заместитель являются обычно юристами) — все это создает атмосферу объективности и ставит перед участниками конкурса весьма сложные творческие задачи.

Тем почетнее бывает для молодого музыканта получить в Монреале одну из высших наград. Не раз украшением монреальско-

го конкурса бывали выступления советских артистов — В. Спивакова, О. Крысы, А. Корсакова, А. Мазурока, В. Атлантова, М. Касрашвили и других.

Панорама современной конкурсной жизни значительно расширилась в связи с рождением в послевоенное время авторитетных международных музыкальных конкурсов в социалистических странах.

Болгария, Венгрия, Германская Демократическая Республика, Польша и Румыния — государства с давними и славными музыкальными традициями, строя новую жизнь, огромное значение уделяли развитию музыкально-исполнительского искусства. Не удивительно, что в течение сравнительно короткого промежутка времени страны социалистического содружества выдвинулись в число наиболее сильных конкурсных держав.

**Болгария.** Эта страна издавна славится замечательными голосами. Известно, что болгарские певцы блистают своим талантом и мастерством не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами. Поэтому весьма характерно, что один из самых авторитетных вокальных конкурсов мира — конкурс молодых оперных певцов — зародился и проводится уже четверть века (с 1960 года) в столице НРБ — Софии.

Организаторы этого турнира постарались учесть главные недостатки, которыми страдает большинство существующих сегодня вокальных конкурсов, а именно: оторванность конкурсных прослушиваний от реальной обстановки концерта, оперного спектакля. Участники софийского конкурса проходят через три тура; из них

два первых отведены исполнению камерно-концертной части программы, третий, финальный, проходит на сцене прославленного театра Софийской народной оперы. Финалисты выступают здесь в спектаклях классического оперного репертуара, демонстрируя таким образом свою творческую самостоятельность, индивидуальность, мастерство в живых спектаклях не только перед жюри, но и перед широкой аудиторией.

Следует отметить, что в отличие от инструменталистов певцы в меньшей степени нуждаются в конкурсах. По сложившейся традиции молодые певцы, закончившие курс обучения и готовые к самостоятельной концертной деятельности, проходят через специальные прослушивания, которые решают их дальнейшую судьбу. И тем не менее софийский конкурс молодых оперных певцов неизменно притягивает вокалистов. Причина здесь одна — особая авторитетность этого турнира.

**Венгрия.** Родина Ференца Листа, Бела Бартока по праву гордится своим славным музыкальным прошлым. Первые попытки увековечить память своих великих сынов учреждением музыкального конкурса относятся еще к 30-м годам, когда в столице состоялся монографический конкурс имени Ференца Листа. Именно тогда получила всемирное признание его победительница, выдающаяся пианистка современности Анни Фишер (Венгрия). Однако конкурс этот оказался единичным.

Традиция листовского конкурса была возрождена лишь в социалистической Венгрии. В 1956 году в Будапеште на конкурс имени Листа собрались молодые

пианисты из многих стран мира (победителем здесь стали советские музыканты Лев Власенко и Лазарь Берман). Впоследствии было решено реорганизовать будапештский конкурс, который теперь носит название «Конкурс пианистов Листа—Бартока».

Программа будапештского конкурса сложна и в то же время достаточно гибка, что привлекает к участию в нем многих молодых музыкантов.

В 1960 году к конкурсу Листа—Бартока присоединился и турнир вокалистов, носящий имя основоположника национальной венгерской оперы Ференца Эркеля, а тремя годами позже (1963) — конкурс виолончелистов имени Пабло Казальса, очень скоро завоевавший репутацию одного из сильнейших виолончельных состязаний в мире. Приятно отметить, что уже на первом соревновании вместе с представителями Венгрии и Японии первенствовал советский музыкант Михаил Хомицер, премию которому вручал один из классиков венгерской музыки Золтан Кодаи.

**Германская Демократическая Республика.** Гений мировой музыки Иоганн Себастьян Бах — это композитор, мимо которого не проходит ни один серьезный музыкант. Его произведения — благодатный материал для творческого роста музыканта и в то же время показатель зрелости артиста.

Первый конкурс имени И. С. Баха проводился одновременно по пяти специальностям: фортепиано, скрипка, вокал, орган и клавесин. Приуроченный к 200-й годовщине со дня смерти великого композитора, конкурс состоялся в 1950 году в Лейпциге, где он жил, рабо-

тал и закончил свои дни. Регулярное проведение баховских турниров — раз в четыре года — началось в 1964 году.

Хотя баховское наследие огромно, организаторы состязания не ограничились только им и продумали весьма разнообразную в стилевом и жанровом отношении программу для каждой специальности.

Высоким авторитетом среди молодых исполнителей и музыкальной общественности пользуется также конкурс имени Роберта Шумана, проходящий на родине композитора в городе Цвиккау. В нем соревнуются пианисты и вокалисты (лишь в 1960 году вместо специальности фортепиано были струнные квартеты). Основу конкурсного репертуара составляют сочинения Шумана, интерпретация произведений которого, как известно, трудна для каждого исполнителя.

В обоих этих конкурсах, а также в соревновании баянистов в Клингентале («Дни гармоник») и конкурсе в городке Маркнокирхен, где соревнуются оркестровые музыканты, не раз лауреатскими званиями награждались советские музыканты.

**Польша.** Читатель, вероятно, помнит, что варшавский конкурс имени Шопена, проведение которого началось в 1927 году, был тем европейским конкурсом, организованным после первой мировой войны, который ознаменовал новый этап в развитии международного конкурсного движения. Уже тогда стало ясно, что шопеновский конкурс, ввиду особой притягательной силы самой музыки великого польского композитора, будет одним из самых популярных. Поэтому, когда в

1949 году (в год 100-летия смерти Шопена) было решено возродить конкурс, мысль эту встретили с энтузиазмом как в самой Польше, так и за ее пределами. Основная установка шопеновского конкурса как монографического соревнования не изменилась. Была определена периодичность соревнования: один раз в пять лет.

Конкурс имени Шопена открыл много ярких имен, вписавших замечательные страницы не только в мировую шопениану, но и в историю исполнительского искусства в целом. Только высочайшей требовательностью жюри можно объяснить тот факт, что победители шопеновского конкурса, как правило, оказывались в дальнейшем серьезными большими музыкантами.

Так, традиции Льва Оборина, Якова Зака и других музыкантов, победивших в довоенный период на конкурсе Шопена, развили такие замечательные мастера, как Галина Черны-Стефаньска (Польша), Маурицио Поллини (Италия), Марта Аргерих (Аргентина), Крыстиан Цимерман (Польша) и другие.

Столь же блестящее продолжение конкурсная традиция в Польше нашла в послевоенных конкурсах имени Генриха Венявского. Его вторым годом рождения следует считать 1957 год. С этих пор конкурс проводится каждые пять лет. Как и в довоенные годы, состав участников конкурса имени Венявского очень сильный. Достаточно назвать лишь некоторые из имен победителей. Это Игорь Ойстрах, Татьяна Гринденко, Вадим Бродский и другие.

**Румыния.** Гордостью румынского музыкального искусства справедливо считается творческое

## Конкурс имени Чайковского

наследие Джордже Энеску, его деятельность, его творчество. В 1958 году исполнялось 100 лет со времени кончины выдающегося румынского музыканта. К этому событию было приурочено учреждение международного музыкального конкурса, который впоследствии стал одним из интереснейших соревнований молодых музыкантов.

Помимо серьезной программы, которую должны освоить соревнующиеся музыканты — пианисты, скрипачи и вокалисты, — тщательной организации, представительности жюри, конкурс имени Энеску обладает еще одной важной особенностью, привлекающей к нему музыкантов разных поколений. По традиции параллельно с соревнованием молодых музыкантов в Бухаресте проводится фестиваль имени Энеску, в котором участвуют прославленные артисты, коллективы, театральные труппы мира. Конкурс и фестиваль вместе как бы образуют большой праздник музыки, символизирующей смену поколений в искусстве, непрекращающийся процесс движения вперед всего музыкального исполнительства.

Таким образом, страны социализма вносят существенный вклад в развитие современного конкурсного движения, в прогресс мирового исполнительства. Особенно это стало ощутимо, когда к уже существовавшим международным музыкальным турнирам прибавился еще один конкурс, организатором которого стал Советский Союз, конкурс имени П. И. Чайковского в Москве.

Выдающийся пианист и педагог Г. Г. Нейгауз в свое время писал: «...Советские пианисты и скрипачи (...) не впервые получают высокие награды на международных исполнительских конкурсах. Не назрел ли уже момент, чтобы очередной международный исполнительский конкурс — пианистов или скрипачей — был устроен в СССР».

Эти строки, появившиеся на страницах газеты «Советское искусство» в 1936 году, свидетельствуют о том, что мысли о проведении в нашей стране международного музыкального соревнования, что называется, витали в воздухе еще до войны.

Однако понадобилось свыше двадцати лет, прежде чем эта идея воплотилась в жизнь. Она реализовалась в международном конкурсе молодых музыкантов-исполнителей, которому было присвоено имя великого русского композитора П. И. Чайковского.

Первые посланцы разных стран съехались в Москву на конкурс имени П. И. Чайковского весной 1958 года.

Непосредственно это соревнование готовилось в течение полтора лет. Но фактически возникновение конкурса, которому было суждено стать одним из наиболее престижных музыкальных турниров современности, было подготовлено всем 40-летним ходом развития музыкального искусства в нашей стране.

Впитав лучшие традиции русского исполнительства, искусство музыкальной интерпретации Страны Советов уже в довоенные

годы достигло очень высокого уровня. В нескольких крупных музыкальных центрах сложились сильные исполнительские школы, давшие замечательную плеяду одаренных, самобытных, профессионально оснащенных молодых художников, которые, как мы уже знаем, триумфально выступили на международной арене. Таким образом, к середине 30-х годов СССР выдвинулся в число наиболее сильных музыкальных держав и имел все права, чтобы стать инициатором конкурса музыкантов-исполнителей. Эта репутация подтвердилась и еще более укрепилась в послевоенный период, ознаменовавшийся новыми блестящими победами молодых советских исполнителей на европейских музыкальных турнирах.

И в организационном отношении конкурс имени П. И. Чайковского рождался не на пустом месте. В нашей стране имелся большой опыт проведения серьезных музыкальных состязаний исполнительской молодежи. Еще в 1933 году в столице собрались молодые талантливые музыканты — учащиеся школ, консерваторий, начинающие концертанты — на Первый всесоюзный конкурс молодых музыкантов-исполнителей<sup>1</sup>. Успех этого конкурса был настолько велик, что решено было проводить его регулярно. Великая Отечественная война прервала эти соревнования, но уже в 1945 году они были возобновлены.

Уровень участников всесоюзных конкурсов был исключительно высок, о чем свидетельствуют име-

на их победителей: Эмиль Гилельс, Давид Ойстрах, Яков Флиер, Даниил Шафран, Евгений Мравинский, Святослав Рихтер... Эти музыканты, впервые получившие широкую известность именно на всесоюзных конкурсах, составляют сегодня славу не только отечественного, но и мирового музыкального искусства.

Генеральной репетицией к первому конкурсу имени П. И. Чайковского стал VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов (1957), в рамках которого соревновались и музыканты-исполнители.

В подготовку конкурса имени П. И. Чайковского включились ведущие советские музыканты — композиторы, исполнители, педагоги. Во главе оргкомитета стоял великий композитор нашего времени Дмитрий Шостакович, который принимал деятельное участие в решении ключевых вопросов, связанных с будущим соревнованием.

Главное, на что были направлены усилия организаторов, — это создание таких условий конкурса, чтобы, во-первых, он имел свое особое лицо и, во-вторых, сразу же стал в ряд наиболее ответственных, престижных международных турниров.

В этой связи едва ли не наиболее важной оказалась проблема составления конкурсных программ.

«Большой художественный интерес конкурс представляет еще и потому, что программы конкурсных прослушиваний велики и сложны, — писал о репертуаре конкурса имени П. И. Чайковского Дмитрий Шостакович. — Они требуют от исполнителя не только виртуозного технического мастерства, но и художественной зре-

<sup>1</sup> Музыкальные конкурсы в годы Советской власти проводились до этого в 1925 и 1927 годах. В них соревновались струнные квартеты. Одним из инициаторов этих состязаний был нарком просвещения А. В. Луначарский, возглавлявший жюри.

лости, умения бережно, тонко и с максимальной убедительностью донести до слушателя замысел композитора. Особое место в них занимают, естественно, произведения Петра Ильича Чайковского — замечательного художника, работавшего равно успешно буквально во всех жанрах, умевшего поразительно просто и задушевно беседовать со слушателем о самых сложных философских проблемах, с удивительной драматической силой воплощать думы, мысли, эмоции, волнующие миллионы людей. Вместе с тем конкурсантам предстоит продемонстрировать свое искусство трактовки произведений Баха, Бетховена, Моцарта, Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина, Танеева, Венявского, Паганини и других классиков мировой музыки. Должны они также будут сыграть произведения современных авторов, в том числе сочинения композиторов своей страны. Я думаю, нет нужды аргументировать, насколько высокие требования предъявляет подобный репертуар к инструменталисту, какого напряжения творческих сил требует его исполнение в конкурсных условиях».

Конкурс имени П. И. Чайковского 1958 года, который позднее вошел в историю как «Первый», проводился по двум специальностям — фортепиано и скрипка. Состав участников был на редкость сильным, особенно среди пианистов. Некоторые из претендентов на лауреатские звания были победителями прежних международных состязаний, что само по себе уже предопределяло накал соревнования.

Не удивительно, что между молодыми музыкантами разгорелось

острое творческое соперничество. Причем, как это бывает на турнирах, где представлены различные национальные культуры, соревновались не только отдельные музыканты, но целые исполнительские школы.

Перед жюри, в состав которого вошли многие прославленные музыканты мира — исполнители, композиторы, дирижеры, педагоги, — стояла ответственная задача: вынести такое решение, которое показало бы всему миру и уровень конкурса, и объективность его оценок. Именно в таком плане и протекала работа жюри, проявившего и мудрость, и чуткость в выборе лучших из лучших.

Сделать это было нелегко еще и потому, что московская публика реагировала на выступление каждого музыканта с необычайной заинтересованностью, эмоциональностью, настолько явно и даже требовательно выражала свои симпатии во время прослушивания, что фактически превратилась во второе жюри.

Как известно, первые премии на этом конкурсе имени П. И. Чайковского получили американский пианист Вэн Клайберн и советский скрипач Валерий Климов. Вот как описывают авторы книги «Легенда о Вэне Клайберне» А. Чэйсинс и В. Стайлз тот волнующий момент, когда пианист из США, будущий победитель конкурса, закончил свое выступление на третьем туре: «По окончании выступления Вэн заслужил русское «ура». Все поднялись с мест. От криков и аплодисментов чуть ли не сотрясались стены. В диком урагане звуков можно было различить ритмическое хлопанье в ладони и скандированные возгласы: «Первую-ю пре-мию! Пер-вую пре-мию!»

Они исходили от студентов консерватории и вскоре распространились на весь зал».

«Международный конкурс пианистов и скрипачей имени П. И. Чайковского, состоявшийся в Москве в марте—апреле 1958 года, настолько интересное явление, что он останется памятным для музыкантов всего мира, — отмечал после конкурса один из его почетных гостей директор лозаннской консерватории Альфред Пишон. — Этот конкурс, которому суждено быть увековеченным в музыкальной культуре, прошел с колоссальным подъемом и успехом, чему способствовала великокопная работа Организационного комитета и тот факт, что жюри возглавляли такие знаменитые артисты, как Давид Ойстрах и Эмиль Гилельс. Благодаря их изумительной музыкальной одаренности, их громадному опыту в области музыкального искусства, оба явились прекрасными председателями жюри. Этот конкурс имени великого композитора явился первым, но я уверен, что он будет не последним и в будущем займет одно из виднейших мест в календаре музыкальных конкурсов. Многообещающее начало будет иметь, бесспорно, блестящее продолжение».

Слова известного швейцарского музыканта оказались пророческими: успех конкурса на международной арене был настолько очевидным, настолько высокой сразу же оказалась его репутация среди молодых музыкантов, педагогов, музыкальной критики, что было решено проводить его регулярно — раз в четыре года.

Второй конкурс имени Чайковского, состоявшийся в 1962 году, во многих отношениях отличался

от первого. Прежде всего это выразилось в росте числа участников: в Москву прибыл 131 музыкант из 31 страны, то есть в два с лишним раза больше, чем в 1958 году. Соревнование проводилось теперь уже не по двум, а по трем специальностям — к пианистам и скрипачам присоединились виолончелисты.

Решение Организационного комитета ввести виолончель в программу конкурса имени П. И. Чайковского имело колоссальное значение с точки зрения развития виолончельного исполнительства. Напомним, что в отличие от фортепиано и скрипки, исконно считавшимися сольными инструментами, виолончель рассматривалась в течение нескольких веков как инструмент, предназначенный главным образом для оркестрового и камерного музицирования. В середине XX века виолончелисты все чаще стали осмеливаться выступать с сольными программами, хотя по сравнению с фортепианной и скрипичной виолончельная сольная литература несравненно уже. Включение виолончели в программу конкурса стимулировало появление новых произведений для этого инструмента (по условиям соревнования молодые артисты исполняли специально написанное для данного конкурса произведение советского автора и сочинение современного композитора той страны, откуда прибыл конкурсант)<sup>1</sup>.

Виолончельный конкурс имени П. И. Чайковского 1962 года стал крупнейшим профессиональным

<sup>1</sup> В этой связи вспоминается высказанная одним из музыкантов мысль: «Мы никогда не простим современникам Моцарта, что они не вдохновили его на создание хотя бы одного произведения для виолончели».

форумом, на который собрались ведущие исполнители мира, принадлежащие к разным поколениям. В жюри сидели такие выдающиеся музыканты, как Григорий Пятигорский (США), Морис Морешаль (Франция), Гаспар Кассадо (Испания), Даниил Шафран (СССР). Среди лауреатов этого конкурса — советские артисты Наталия Шаховская, Наталия Гутман, Михаил Хомицер, американский виолончелист Лесли Парнас и ряд других артистов, которые сегодня являются одними из наиболее интересных виолончелистов нашего времени, известными педагогами, воспитавшими, в свою очередь, много талантливых исполнителей.

Итак, конкурс разрастался, что называется, и вширь и вглубь. Крепла и утверждалась международная репутация московского турнира. И не удивительно, что стали появляться предложения еще более развернуть программу соревнования. Причем порой самые фантастические.

Характерны слова, произнесенные после окончания Второго конкурса имени П. И. Чайковского председателем жюри пианистов Эмилем Гилельсом: «Давайте помечтаем... Быть может, в соревнование включатся вокалисты, дирижеры, оркестры — и конкурс превратится в фестиваль музыки, в тот «самый главный» музыкальный центр, всемирный музыкальный праздник, мечта о котором живет в сердце каждого музыканта-исполнителя. И имя Чайковского, светлый дух его творчества будут сближать и объединять тысячи самых разных людей со всех концов света».

Понятно, что расширять конкурс безгранично было невозможно

в организационном отношении. Но появление в программе Третьего конкурса еще одной специальности — вокала для конкурса, носящего имя Чайковского, было вполне закономерным и естественным.

«На каждом новом конкурсе Чайковского открывается новая музыкальная страница, — отмечал председатель жюри конкурса вокалистов Александр Свешников. — На нынешнем, Третьем конкурсе пришел и наш день: в соревнование вступают и вокалисты. Интерес к нашему конкурсу огромен. И это понятно: пение — самый доходчивый, самый массовый род музыкального искусства... Чайковский очень любил вокал, любил писать для голоса. Он хотел, чтобы пение трогало душу человека, чтобы оно шло от сердца. Радостно и закономерно, что вокальное соревнование стало теперь неотъемлемой частью конкурса имени Чайковского».

Первое же состязание вокалистов определило высочайший уровень московского конкурса. Достаточно назвать «золотых» победителей конкурса вокалистов 1970 года — Елену Образцову, Тамару Синявскую, Евгения Нестеренко, являющихся сегодня звездами мирового вокального исполнительства.

Замечательные традиции русского и советского оперного и камерного вокального искусства, нашедшие свое продолжение в творчестве этих молодых артистов, были подтверждены в дни Третьего и последующих конкурсов имени П. И. Чайковского, которые безусловно способствовали популяризации его музыки, а также творчества других русских и со-

ветских композиторов. Начиная с Третьего конкурса, число специальностей в конкурсе Чайковского — фортепиано, скрипка, виолончель и вокал — стало постоянным. Но московский турнир молодых исполнителей тем не менее продолжал и продолжает расти.

Разумеется, только немногим удалось завоевать в Москве награды. Но благодаря тому что конкурс имени П. И. Чайковского является одним из наиболее престижных в мире, звание лауреата, полученное в Москве, открыло им путь на большую эстраду. Вот почему, например, в столицу нашей страны съезжались не только дебютанты конкурсной борьбы, но и музыканты, уже имевшие лауреатские звания других международных конкурсов.

Конкурс имени П. И. Чайковского открыл несколько десятков замечательных музыкантов, занявших сегодня ведущее место среди солистов и педагогов. Это советские исполнители Валерий Климов, Виктор Пикайзен, Лев Власенко, Борис Гутников, Наталия Шаховская, Наталия Гутман, Михаил Хомицер, Григорий Соколов, Виктор Третьяков, Владимир Крайнев, Елена Образцова, Тамара Синявская, Евгений Нестеренко, Владимир Атлантов, Владимир Спиваков, Михаил Плетнев, Илья Груберт, Андрей Гаврилов, Сергей Стадлер; музыканты из США — Ээн Клайберн, Миша Дихтер, Натаниэл Розен, Элмар Оливейра; из Англии — Джон Огдон, Джон Лилл; из Японии — Ко Ивасаки, Еко Сато; из Финляндии — Арто Норас; из Бразилии — Артур Морейра-Лима.

История конкурса имени П. И. Чайковского — это нагляд-

ный пример смены поколений в искусстве, преемственности тех высоких идеалов, которые всегда несут в своем творчестве большие художники. Сегодня уже нет в живых Дмитрия Шостаковича; мы не увидим уже за столом жюри Давида Ойстраха (он был бессменным председателем жюри на пяти соревнованиях), Леонида Когана, Гаспара Кассато, Григория Пятигорского и других корифеев исполнительского искусства. Конечно, это невосполнимые утраты. Но дело их продолжают те, кого они в свое время называли лучшими. И вот мы видим сегодня в составе жюри конкурса Чайковского Льва Власенко, Бориса Гутникова, Виктора Третьякова, Евгения Нестеренко, Наталию Шаховскую, Наталию Гутман — бывших лауреатов конкурса имени Чайковского. Они приняли эстафету от своих старших коллег и с честью несут высокое звание члена жюри московского конкурса. Они хорошо помнят слова Давида Ойстраха, который говорил: «Члены жюри — это не только судьи. Это друзья каждого молодого конкурсанта, друзья благожелательные, которые волнуются, переживают за каждого участника не меньше, чем он сам. Знакомство с новым талантливым исполнителем — праздник и для жюри, и для слушателей».

Заканчивая рассказ о конкурсе имени П. И. Чайковского, необходимо отметить следующее. По признанию многих музыкантов — участников московского турнира, членов жюри, почетных гостей, на конкурсе Чайковского неизменно царит удивительно доброжелательная атмосфера, создающая оптимальные условия для творчества, и редкое, став-

шее сегодня уже легендарным, гостеприимство москвичей.

«Я возвращаюсь с самыми волнующими воспоминаниями в моей жизни... — говорил Вэн Клайберн в интервью корреспонденту газеты «Нью-Йорк джорнэл америкэн». — Все русские отличаются большой теплотой. Они — милые люди. Единственное, что хотят русские от американцев, англичан или скандинавов, — это встречаться с ними в условиях дружбы, откровенности и взаимности. Я рад, что возвращаюсь домой. Но все же мне будет недоставать России».

Мы помним, что в свое время высказывались предложения по расширению программы конкурса имени П. И. Чайковского. Жизнь показала, что устоявшийся регламент московского соревнования, согласно которому музыканты состязаются по четырем специальностям, — оптимален. Что же касается других областей музыкального творчества и хореографии, которые тоже предполагало включить в программу конкурса Чайковского, то сегодня они выделены в самостоятельные международные турниры. Мы имеем в виду конкурс дирижеров и конкурс артистов балета.

Сравнительно недавно в нашей стране учрежден новый конкурс — имени С. В. Рахманинова. Впервые он был проведен как Всесоюзный. Но, возможно, в будущем он перерастет в международный, и тогда Советский Союз станет местом проведения еще одного интернационального форума молодых музыкантов мира.

## О некоторых проблемах международных конкурсов

Международному конкурсному движению, если принять за точку отсчета первый интернациональный конкурс имени Антона Рубинштейна (1886), скоро исполнится сто лет. Вековой юбилей позволяет, а быть может, и обязывает нас, обобщив опыт десятков различных международных состязаний, всесторонне взглянуть на это явление, четко выявить его важнейшие проблемы.

Не претендуя на полное освещение этих проблем, мы тем не менее попытаемся в общих чертах указать на некоторые из них, приглашая читателя вместе поразмыслить над ними, подобно тому как музыкант-исполнитель приглашает слушателя стать соучастником того творческого процесса, каким является интерпретация музыкального произведения.

Как уже указывалось, важнейшая цель любого международного музыкального конкурса состоит в том, чтобы выявить наиболее талантливых, перспективных музыкантов. Одержав на конкурсе победу, лауреат получает международное признание, широкий отклик в прессе, определенную материальную поддержку в виде денежной премии. Все это вместе является своего рода трамплином для начала самостоятельной концертной деятельности.

Теперь зададимся следующим вопросом: в полной ли мере конкурсы служат этой цели?

Обратимся к некоторым фактам из истории международных музы-

кальных состязаний. Мы уже упоминали о спорном случае, касающемся присуждения высшей награды в пианистическом турнире имени Антона Рубинштейна Николаю Дубасову. Тогда решение жюри казалось вполне справедливым. Но с позиций сегодняшнего дня присуждение Бузони второй премии вызывает недоумение. Получается, что авторитетные музыканты, решавшие судьбу премий, не смогли увидеть в Бузони художника, которому предстояло стать одним из великих музыкантов XX столетия. Подобная же ситуация повторилась позднее и с выдающимся пианистом нашего времени Артуро Бенедетти-Микеланджели, дольствовавшим на брюссельском конкурсе лишь пятым местом. Жюри парижского конкурса не допустило до финального прослушивания Станислава Нейгауза (так и не ставшего в конце концов лауреатом международного конкурса), одного из тончайших и вдохновенных интерпретаторов произведений Шопена и Скрябина.

Итак, налицо определенное несоответствие между оценкой жюри выступавших на конкурсе музыкантов и тем творческим вкладом, который эти артисты оставили в искусстве.

Чем можно объяснить такие явления в конкурсной практике? Субъективностью (или необъективностью) оценок жюри? Или, может быть, недалекновидностью маститых музыкантов, решавших судьбу наград?

Ответить на эти вопросы весьма просто. Мы не можем сегодня воспроизвести те спорные ситуации. Один лишь факт неоспорим: конкурсная обстановка часто сковывает музыканта, не дает ему

играть или петь с той степенью раскрепощенности, которая возможна на концерте. В таких условиях артист, обладающий даже настоящим талантом, может стухнуть, не произвести должного впечатления.

Вообще же говоря, проблема оценки молодых музыкантов на конкурсе чрезвычайно сложна, многопланова. Вот лишь несколько ее аспектов.

Что должно служить основным критерием оценки — стабильность, ровность прохождения молодым исполнителем всего конкурсного марафона или его наиболее высокие творческие взлеты в отдельных турах, в интерпретации отдельных сочинений? И обратная сторона этого же вопроса: можно (или нужно?) ли прощать претенденту на конкурсную награду не очень яркую интерпретацию одних произведений, если другие пьесы он исполнял вдохновенно, как настоящий артист, и вынести высокие итоговые оценки? В конкурсной практике бывает и такое: музыкант прекрасно зарекомендовал себя на первом туре, замечательно играл на втором, а в финале ему, что называется, «пороху не хватило»<sup>1</sup>. Как же это должно отразиться на оценке? Значит ли, что его надо лишить лауреатского звания? Конкурсный опыт подсказывает, что нередко без заслуженных наград остаются тонкие, интересные музыканты, которые в силу особенностей своей художественной природы не могут играть всегда стабильно, без сбоев. Но именно без таких артистов музыкально-исполнительское ис-

<sup>1</sup> Такая ситуация на конкурсе довольно просто объяснима. Нередко молодой музыкант, получая единственную перед решающим туром оркестровую репетицию, вообще впервые играет данное сочинение с оркестром.

кусство оскудело бы, не смогло бы существовать.

Кстати сказать, в подобных ситуациях и происходят обычно основные разногласия в оценке между официальным жюри конкурса и «неофициальным» — публикой, которая готова простить все огрехи даже за одно вдохновенно исполненное произведение, магнетизирующее глубокой и поэтичной трактовкой.

Подтверждает ли все это нередко высказываемое мнение, что конкурсные жюри порой совершают ошибки и результаты конкурсов не отражают того значения, которое иные музыканты занимают в будущем на ниве музыкального искусства? Конечно же, нет. Подобный ошибочный вывод основывается на следующем заблуждении. От молодого музыканта, блеснувшего на конкурсе, порой совершенно заворожившего и жюри, и публику поэтичностью, вдохновенностью, блестящей виртуозностью исполнения, ждут адекватных успехов и в будущем. Юного лауреата международного конкурса хотят видеть властителем музыкальных дум и через 10 и через 20 лет. А так бывает очень редко. Вспомним пример со знаменитым американским пианистом Вэнном Клайберном — героем Первого конкурса имени П. И. Чайковского. В 1958 году, когда Клайберну было 24 года, он покориł москвичей свежестью своего дарования, открытостью, особой теплотой и искренностью, пронизывавшей все, что бы он ни играл. Клайберна нарекли гениальным пианистом, имея при этом в виду, что таковым он останется навсегда. Но время не случайно называют самым строгим судьей. Уже первые его гастроли в Москве несколько разоча-

ровали его горячих поклонников. Это разочарование усилилось еще более в следующий приезд пианиста. Что произошло? Может быть, жюри ошиблось, присудив ему безоговорочно первую премию? Или оказалось недальновидным? Разумеется, жюри не допустило никакой ошибки — на конкурсе Клайберн был самым ярким явлением, музыкантом, безусловно, заслужившим золотую медаль. Но талант художника — величина динамическая. История музыки знает множество вундеркиндов, блеснувших в детстве и исчезнувших впоследствии с артистического горизонта. В такой же мере это явление происходит и с некоторыми лауреатами конкурсов: получив в молодости награду (вполне заслуженную), они не выдерживают экзамена временем, не растут вместе с ним. Но есть много и противоположных примеров, когда победа на конкурсе становится лишь первой ступенью в постоянном непрекращающемся движении вперед. Один из наиболее ярких примеров — выдающийся пианист современности Эмиль Гилельс. Как и многие исполнители XX века, он начал с побед на конкурсах — дебютировал на Всесоюзном, а затем, как уже говорилось, на двух международных. Но это был только старт. Каждая новая программа, каждый новый сезон раскрывал в артисте новые качества. И сегодня, когда прошло более 50 лет со времени начала творческой деятельности музыканта, мы являемся свидетелями его поступательного движения вперед — к бесконечным вершинам искусства.

Обратим внимание еще на один момент, также касающийся проблемы оценки. Он, вероятно,

не так очевиден, как первый, но тем не менее важен. Как известно, выступающих на конкурсе молодых (подчас совсем юных) исполнителей судят многоопытные музыканты-исполнители, композиторы, педагоги. Казалось бы, это естественно. И в то же время существует суждение, что между исканиями и устремлениями молодого поколения и устоявшимися, порой консервативными взглядами старших поколений музыкантов (в данном случае жюри) не может быть полного понимания. А следовательно, жюри порой судит молодых с устаревших, не всегда отвечающих времени позиций. Конечно, эта крайняя точка зрения, но и она существует. Правда, сейчас в составе жюри конкурсов можно уже видеть и сравнительно молодых членов, еще недавно — восемь — десять лет назад — победивших на этих же турнирах.

Не все благополучно и в отношении репертуара, который хотя и постоянно корректируется, но, по мнению многих авторитетных музыкантов, нуждается в радикальном усовершенствовании. За редким исключением программы конкурсов составлены чрезмерно насыщенно, включают слишком уж пестрое разнообразие авторов, стилей. Репертуарный регламент многих конкурсов требует, чтобы претенденты были поистине исполнителями-универсалами. А так ли уж необходима такая всеядность музыканту в его будущей самостоятельной концертной жизни? Да и является ли подобная универсальность важным признаком большой одаренности музыканта? Вспомним двух великих музыкантов нашего времени — Артура Рубинштейна и Глена Гульда. Мы ценим Артура Рубинштей-

на как гениального толкователя романтической музыки, но не старинной. В то же время, вспоминая о Глене Гульде, мы прежде всего имеем в виду его выдающиеся интерпретации сочинений Баха.

Рассмотрим теперь совершенно иную проблему: конкурс с точки зрения конкурсанта.

Разные пути приводят молодого музыканта на конкурсное ристалище. Одни, например, упорно и увлеченно занимаясь, совершенствуют свое мастерство, накапливают разнообразный по жанрам и стилям репертуар — и естественным творческим итогом для них становится выступление на конкурсе. Такая подготовка — музыкальная и психологическая — в значительной мере гарантирует успех. А главное, исполнители, пройдя через конкурс, способны вести полноценную творческую жизнь, активную исполнительскую деятельность. К сожалению, существует и другая категория лауреатов. Учась в стенах консерватории и мечтая стать концертирующими артистами, они превращают подготовку к конкурсу в самоцель. На продолжительный период, длящийся иногда два или три года, они сознательно ограничивают себя только обязательным конкурсным репертуаром, который основательно штудируется под руководством педагога. Причем опека педагога часто превращается в натаскивание. А далее происходит следующее: музыкант, отлично подготовленный, получает заветное лауреатское звание, а вместе с ним возможность начать самостоятельную артистическую деятельность. И начинает ее. Но очень скоро обнаруживается его собственная несостоятельность — и узость музыкального мышления, сфор-

мированного на ограниченном репертуарном материале, и неспособность самому, без помощи учителя, решать сложные творческие задачи.

Подготовка и выступление молодого музыканта на международном исполнительском форуме — совершенно особый период в жизни исполнителя. Доведение большого числа разнообразных сложных произведений до состояния завершенности, законченности и поддержание всего этого репертуара «в форме», воспитание в себе дисциплинированности, умения много и рационально заниматься, наконец необходимость мобилизоваться на определенном отрезке времени в процессе подготовки — все эти компоненты, связанные с конкурсными страницами творческой биографии молодого артиста, необычайно важны для совершенствования его профессионального уровня, для его будущего как концертанта. Неоценимый опыт приобретает исполнительской молодёжью и в процессе самих прослушиваний. Что и говорить, выступать перед большими мастерами, перед своими сверстниками, коллегами из разных стран, слушать их — замечательная школа. Но все это имеет и обратную сторону. В последнее время часто можно слышать выражение: «среднеконкурсный уровень». Под ним имеется в виду такое исполнение — не уязвимое в техническом плане, с точки зрения стиля, профессиональное во всех отношениях, но лишенное черт яркой самобытности, артистической смелости. Такая манера исполнения возникла не случайно. Многие молодые музыканты готовы ради вождельного лауреатского звания поступиться собствен-

ной индивидуальностью. Боясь предложить на суд жюри оригинальную, быть может, спорную трактовку, предпочитают дать некую близкую к традиционной, а в общем безликую интерпретацию. Рассуждают они примерно следующим образом: в жюри сидят музыканты разных творческих направлений — одному мое толкование понравится, другой может отрицательно отреагировать на подобного рода творческий поиск и выставить низкий балл. Так зачем же рисковать? Нужно ли говорить, что такая манера игры, переключившаяся с конкурсной площадки на концертную эстраду, никоим образом не обогащает искусство музыкальной интерпретации в целом и пагубно влияет на творчество данного музыканта.

И другой аспект этого явно негативного явления: наличие «перепроизводство» лауреатов международных конкурсов, которых сегодня насчитывается уже сотни. Это, как и следовало ожидать, привело к девальвации самого звания «лауреат». Сегодня этот титул, стоящий перед фамилией молодого артиста, уже не так привлекает к нему внимание публики, как прежде.

Многие сегодня сознают, что званию «лауреата международного конкурса» недостает прежнего престижа, и это — серьезная проблема.

Возможны ли какие-нибудь пути ее преодоления? Разумеется, да. Неоднократно высказывались и продолжают обсуждаться самые различные предложения.

Например, существует мнение, что для поднятия престижа звания лауреата международного конкурса не следует заранее устанавливать число лауреатских мест.

Согласно этому предложению, звания лауреата должны удостаиваться единицы — лишь те, кто действительно проявляет себя не как хорошо вышколенный ученик, а как самобытный исполнитель, который способен сказать новое слово в искусстве. Остальных же участников конкурса, хорошо проявивших себя, следует награждать поощрительными премиями (что очень существенно для молодых артистов), разного рода дипломами и проч.

Есть и другой путь — сокращение числа конкурсов за счет превращения большинства из них в фестивали. В конце концов, утверждают сторонники таких преобразований, успешное выступление на фестивале молодого артиста может принести ему такой же успех.

Эта идея весьма достойна рассмотрения. Будь она сегодня реализована, решилась бы еще одна серьезнейшая проблема, возникшая в последние десятилетия в связи с тотальным распространением конкурсов. Когда конкурсное движение в Европе только начиналось, конкурсы были лишь одной из форм выявления одаренной исполнительской молодежи. В наши дни путь на концертную эстраду лежит фактически только через победу в конкурсе. Но жизнь показала, что сложившаяся в этом отношении ситуация порой противоречит интересам исполнительского искусства. Потому что далеко не все молодые музыканты, действительно имеющие творческое право вести сольную концертную деятельность, в силу своих психических особенностей, склада характера, могут в полной мере раскрыться и проявить себя в условиях конкурсной борьбы, в которой всегда присутствует эле-

мент спортивности. Слушатели и члены жюри не раз становились свидетелями драматических ситуаций, когда некоторые молодые музыканты, обладающие большим и самобытным дарованием, срывались во время конкурсных выступлений и выбывали из борьбы, лишали себя возможности получить звание лауреата, пропуская вперед своих коллег куда более скромного дарования, но лучше адаптировавшихся на конкурсной площадке.

Итак, мы коснулись лишь некоторых проблем современного конкурсного движения. Но было бы ошибочно думать, что все эти спорные, нерешенные вопросы, разного рода проблемы зачеркивают или хотя бы частично ставят под сомнение позитивность конкурсов, ту огромную роль, которую играют музыкальные соревнования молодых артистов в культурной жизни нашего времени.

Разумеется, когда мы говорим о значении конкурсов с точки зрения музыкального искусства, исполнительский аспект представляется наиболее очевидным и важным. Но и на него надо взглянуть шире. Анализируя многие из прошедших турниров в рамках того или иного авторитетного музыкального конкурса, можно констатировать, что они подчас становились важными вехами в истории искусства музыкальной интерпретации. Это было связано и с открытием на них молодых музыкантов, которые оказывались впоследствии ведущими художниками своего времени, и с тем, что в ходе конкурсных прослушиваний выступления наиболее талантливых артистов отражали творческие искания, характерные для данного этапа развития исполни-

тельства. Слушая молодых, мы как бы видим настоящее и будущее искусства музыкальной интерпретации.

Подготовка молодого исполнителя к конкурсу и его выступление — плод совместных усилий собственно конкурсанта и его педагога. Поэтому на музыкальных турнирах проходят практическую проверку на верность, на прочность и важнейшие методико-педагогические концепции. Не случайно, подводя итоги тому или иному конкурсу, анализируют не только успехи отдельных музыкантов, но также целых исполнительских школ.

Особую ценность конкурсы музыкантов-исполнителей имеют также для композиторского творчества. Как уже указывалось выше, по условиям многих соревнований, конкурсант должен включить в свою программу произведение современного автора своей страны и специально созданную к конкурсу пьесу, принадлежащую перу композитора той страны, где проходит конкурс. Это очень важно для каждого звена в цепи «композитор — исполнитель — слушатель».

И наконец, каждый серьезный конкурсант дает новую пищу для размышлений, обобщений в той области музыкознания, которая занимается теорией и историей исполнительства. С недавних пор конкурсы стали также объектом изучения психологов и социологов.

Современные международные конкурсы уже давно вышли за рамки сугубо музыкальных явлений. В наше время музыкальный конкурс (разумеется, речь идет о наиболее авторитетных, престижных) — важное культурное собы-

тие. Ведь на конкурс съезжаются представители самых разных стран и национальностей, и это, конечно же, ведет к сближению, взаимовлиянию культур, причем не только музыкальных, но культур в широком смысле. Это особенно наглядно видно, когда страна — организатор конкурса предоставляет возможность гостям шире познакомиться с ее культурными традициями. Так, в частности, происходит в Москве. Конкурсанты, члены жюри, почетные гости конкурса имени П. И. Чайковского справедливо засчитывают в свой актив не только часы, проведенные на прослушиваниях. «Гостеприимство Организационного комитета конкурса настолько велико, — говорила, например, в дни Первого конкурса Чайковского член жюри Элен Журдан-Моранж, — что нам предоставили возможность провести воскресный день в Ленинграде. Мы видели прекрасные дворцы, видели неповторимой красоты город и, наконец, Эрмитаж...»

Осмотр музеев, памятников архитектуры, встречи с художниками, писателями, с жителями города, где происходит конкурс, — все это способствует тесному общению представителей различных национальных культур.

Но и этим не исчерпывается значение современных международных музыкальных конкурсов. Язык музыки давно признан интернациональным, способным помочь взаимопониманию людей всего мира. Не случайно музыкантов-исполнителей называют послами доброй воли. Какими бы напряженными ни бывали отношения между теми или иными государствами, сколь непреодолимыми ни казались существующие

между ними политические разногласия, когда на конкурс собираются музыканты из этих стран, они всегда находят общий язык друг с другом. Огромный опыт конкурсов подтверждает, что люди с разными политическими взглядами могут соревноваться без ущерба друг для друга, соревноваться не в количестве произведенных ракет, не в совершенствовании разных видов оружия, а в искусстве доставлять людям радость. Музыкальный конкурс — и это наглядно показала жизнь — явился одной из лучших форм проявления миролюбия, сближения народов. Девизы «Музыка не знает границ», «Язык музыки не требует перевода» нашли свое наилучшее претворение в творческих состязаниях молодых музыкантов-исполнителей.

Это хорошо понимают передовые художники планеты. В свое время один из членов жюри московского конкурса чешский профессор Александр Плоцек сказал: «Музыкальный конкурс — это благородная борьба... Могучий голос музыки прозвучал из Москвы в то время, когда искусство, цивилизация и человеческое общество стоят перед роковым вопросом: быть или не быть. Он был призывом для людей доброй воли, чтобы и в будущем они допускали только такую борьбу, в которой нет ни крови, ни страданий. Борьбу, в которой ценности создаются, а не уничтожаются, где проявляется красота жизни, счастья и оптимизма, где есть соперники, но нет врагов, так как всех воодушевляет общая цель — служение красоте и жизни. А это всех объединяет, помогает отбрасывать предрассудки и недоверие».

Конечно, международные музыкальные конкурсы имеют свои проблемы и противоречия. О них спорят и стараются их разрешить. И это естественно, ибо музыкальное конкурсное движение — это живой творческий процесс, в котором рождается музыка будущего.

## Советские музыканты о международных музыкальных конкурсах

ХРЕННИКОВ Т. Н., народный артист СССР, председатель Оргкомитета конкурса имени П. И. Чайковского, первый секретарь Союза композиторов СССР

Конкурсы музыкантов-исполнителей — неотъемлемая часть современной культурной жизни, одна из ее характерных примет. Позитивное значение международных музыкальных конкурсов огромно, и никто сегодня не станет этого отрицать. То, что конкурсы нужны, — не подлежит никакому сомнению. Другое дело, что к настоящему времени появилось слишком большое число всевозможных музыкальных конкурсов. Сегодня трудно представить исполнительскую жизнь без парижского конкурса имени Жака Тибо и Маргариты Лонг, без московского конкурса имени П. И. Чайковского, без брюссельского конкурса имени королевы Елизаветы и ряда других. Но ведь нынче их существует десятки. И все они далеко не равноценны. Победа на каком-либо из мало-значительных турниров, дающая победителю и звание лауреата, и определенную известность (не говоря уже о материальной сто-

роне), вселяет в него уверенность, что он действительно может вести концертную жизнь, выступать перед серьезной, взыскательной аудиторией. Но проходит время, и новоиспеченные лауреаты сдают главный свой экзамен — на долговечность. К сожалению, оказывается, что мало кто из этих лауреатов вырастает в больших художников. Поэтому уже через несколько лет после победы на конкурсе возникают ножницы между тем, на что музыкант претендует (и, казалось бы, заслуживает это право как лауреат) и его творческими возможностями. Конкурсы и впредь будут открывать талантливых музыкантов. Но дальнейшая их судьба зависит в значительной мере от них самих, от того, прежде всего, способны ли они идти в ногу со временем, чувствовать его пульс и постоянно расти как художники.

Как и всякое сложное явление, музыкальные конкурсы имеют серьезные проблемы. Но они никоим образом не перевешивают главного: конкурсы служат прогрессу музыкального искусства, делу взаимопонимания между народами.

ШАФРАН Д. Б., народный артист СССР, председатель жюри конкурса виолончелистов имени П. И. Чайковского

Нужны ли музыкальные конкурсы? Вредны ли они или полезны? Уже много лет обсуждаются эти вопросы. Очевидно, что простого и однозначного ответа на них найти невозможно. Как мне представляется, несмотря на несомненные недостатки, конкурсы более полезны, чем вредны. Главный позитивный аспект, который

несут в себе конкурсы, — это то, что они открывают истинные таланты и дают им возможность приобрести известность, быстро влиться в когорту исполнителей-концертантов. Негативные аспекты конкурсов я вижу в следующем: во время подготовки к соревнованию — а непосредственно подготовительный период длится обычно весьма долго — молодые музыканты искусственно сужают свои музыкальные горизонты, ограничивая себя штудированием только конкурсного репертуара. Они сосредоточиваются на сравнительно небольшом количестве произведений, причем работа над ними порой превращается в зубрежку, а контакт с педагогом — в натаскивание. Между тем в это же самое время они как музыканты могли бы больше двигаться вперед как в совершенствовании сугубо исполнительского мастерства, так и в расширении своего кругозора.

Увлечение конкурсами в наше время приобрело во всем мире такой огромный размах, что породило множество сложных проблем. Вот, например, одна из них, едва ли не самая главная. Некоторые музыканты выступают в конкурсах, совершенно не подходящих для них. Это не умаляет их достоинств, их таланта, но сказывается на результатах. Молодые артисты и их место в мире искусства должны оцениваться не по результатам прослушиваний, а по тому, что они представляют собой вне конкурса, т. е. на что они способны. Кстати сказать, в этом одна из главных трудностей, которую испытываем мы — члены жюри: ведь на деле нам приходится судить конкурсанта не по его потенциальным возмож-

ностям, а согласно тому, что он смог показать во время конкурсных прослушиваний. Это ужасная дилемма. Вообще судить музыкантов во время конкурса, оценивать их, в конце концов расставлять на ступеньках победителей — правомерно ли это? Искусство — это не спорт, где критериями оценки служат объективные показатели — метры, секунды и т. д. На конкурсах мы сталкиваемся с музыкантами совершенно разных индивидуальностей, порой абсолютно несравнимых.

Сегодня перед нашими глазами множество самых разных судеб победителей конкурсов; одни, получив в свое время премии, постепенно стали выдающимися артистами, другие не смогли удержаться на уровне своих высоких наград и не оставили какого бы то ни было следа в современном исполнительстве. Поэтому важно понять следующее: победа на конкурсе — это только старт. А дальше жизнь сама выносит окончательные оценки — самые правильные, правдивые и объективные.

ЦЫГАНОВ Д. М., народный артист СССР, профессор, член жюри международных конкурсов

Мне неоднократно приходилось входить в состав жюри международных соревнований скрипачей. Конкурс имени Чайковского, брюссельский конкурс имени королевы Елизаветы, конкурс «Канада» в Монреале, конкурс имени Моцарта в Зальцбурге, конкурсы в Мюнхене, Праге, Будапеште, Познани, Бухаресте, Льеже, Женеве... За исключением парижского, я участвовал в работе практически всех крупнейших соревнований. Естественно, такой опыт

заставляет сделать определенные выводы.

Конкурс хорош для тех, кто уже готов к концертной жизни. Удачно выступив на нем, молодой музыкант как бы преодолевает последнюю преграду и выходит на мировую арену концертной деятельности. Допустим, в 1945 году на Всесоюзном конкурсе выступил Святослав Рихтер. Но ведь он в то время уже был Рихтером, музыкантом, который играл не просто гениально, но мог, приехав на гастроли, в течение 10 дней играть десять разных программ!

В целом конкурсы — явление положительное. Но они породили и ряд отрицательных моментов. Возник так называемый «лауреатский стиль». Человек учится в консерватории не для того, чтобы быть хорошим музыкантом, а для того, чтобы стать лауреатом. А это все-таки не одно и то же. Хорошо, когда лауреат является музыкантом в то же время. И очень плохо, если молодой исполнитель только стремится к лаврам, не имея, собственно говоря, на это настоящих прав.

Я считаю, что очень много молодых людей рвутся на конкурсы, засоряя их. Это так называемые «туристы», которые прибывают и на наш конкурс имени Чайковского. Они приезжают, чтобы приятно провести время, уже самым своим появлением (я имею в виду их слабую подготовку) обнаруживая несерьезное отношение к искусству, к выступлению на авторитетном международном турнире. Мне кажется, что следовало бы подумывать о каких-то мудрых принципах отбора претендентов. Это облегчит работу жюри и поднимет престиж конкурсов.

БЕЗРОДНЫЙ И. С., народный артист РСФСР, профессор, лауреат и член жюри международных конкурсов

Вопрос о международных музыкальных конкурсах был и остается для меня волнующим, животрепещущим. Прежде всего потому, что мне пришлось быть в двух совершенно разных амплуа: конкурсанта и члена жюри, экзаменующегося и экзаменатора.

Я никогда не забуду свои ощущения как участника конкурса. Хорошо помню двойственность состояния во время исполнения на конкурсе. С одной стороны, музыку, которую я исполнял, я очень любил и хотел ее играть как на концерте; с другой стороны, мне все время мешала мысль, что меня слушает не просто публика, а люди, которые должны с помощью цифр оценивать мою игру. В этом, видимо, одна из главных проблем конкурсов, которая практически непреодолима.

В жюри сидят люди, приехавшие из разных стран, последователи разных школ, разных эстетических, этических и методических направлений. Значит, если на сцене играет конкурсант, который обладает яркой индивидуальностью, он не всех может устроить, а следовательно, ему выставляют баллы более разношерстные, чем «среднеарифметическому» исполнителю. Поэтому часто складывается ситуация, когда яркая индивидуальность, более субъективный исполнитель получает меньше баллов, чем тот конкурсант, который не вызывает расхождений в оценках жюри. В результате иногда вторая и третья премии какого-то конкурса завоевывает больше расположения публики, чем первая. И в будущем оказывается более перспективной.

И еще одна серьезная проблема. Я помню в довоенные и первые послевоенные годы, когда конкурсов было не так много, на сцене появлялись лучшие музыканты, которые никогда не участвовали в конкурсах. Наряду с ними на эстраду приходила и молодежь, выдвигавшаяся благодаря конкурсам. Это был, по-моему, нормальный баланс. В последнее время наблюдается явное нарушение этого равновесия. Формирование концертной жизни происходит главным образом по результатам конкурсов. А результаты часто не отражают творческую состоятельность молодого артиста, его способность вести полноценную концертную жизнь. Мне кажется, что это большая проблема. Но не единственная.

Другая — это распределение наград по ступеням. Порой оно напоминает скачки, когда говорят, что «такая-то лошадь пришла первой, а другая отстала от нее на полморды». Когда я бывал членом жюри, меня всегда одолевал вопрос: почему надо обязательно говорить, что данный исполнитель на «полморды» отстал от другого?

Все сказанное выше не значит, что я против конкурсов. Конкурсы должны продолжаться, может быть, только несколько реже, чтобы накапливать настоящие творческие силы. И в результате не надо определять, кто пятый, седьмой и т. д. Должны быть названы два-три лучших, и не обязательно решать, кто первый, второй и третий. Публика решит это позднее. А жюри должно поощрять действительно яркие, пусть разные индивидуальности. Вот тогда молодые музыканты смелее пойдут на твор-

ческий риск, не станут стандартизировать свою игру. Искусство от этого только выигрывает.

ВИРСАЛАДЗЕ Э. К., народная артистка Грузинской ССР, лауреат международных конкурсов

Конечно, в конкурсах есть много противоречий, и некоторые из них просто неразрешимы. Например, многие музыканты не хотят играть на конкурсах в силу того, что не созданы для спортивного соревнования за роулем. Но ввиду современных условий утверждения права молодого исполнителя на эстраду, он обязан пройти через это «горнило». Однако в конкурсах есть и удивительные вещи. Да, некоторые музыканты играют на конкурсах ниже своих возможностей. Но есть и обратные примеры. Например, для меня выступление Вэна Клайберна в Москве в 1958 году на Первом конкурсе имени П. И. Чайковского — это самое яркое, самое незабываемое музыкальное событие в моей жизни. Я помню от начала до конца каждое его появление на эстраде в каждом туре, каждую сыгранную им фразу. Думаю, что это были самые большие взлеты во всей его творческой жизни. Видимо, атмосфера конкурса оказалась для него особенно живительной. Именно здесь все, на что он был способен, было максимально реализовано, нашло наивысшее воплощение. Вот что значит конкурс!

ПКАЙЗЕН В. А., заслуженный артист РСФСР, лауреат и член жюри международных конкурсов

Конкурс я считаю очень полезным и нужным делом. Ни в какие времена соревноваться с

коллегами не считалось среди музыкантов зазорным. Другое дело, что конкурсное движение породило массу сложных проблем, в которых порой нелегко разобраться.

Генеральную проблему я бы охарактеризовал так: «Исполнитель — конкурс». Вот один из ее аспектов. Бывает так, что участие в конкурсе ограничивается возрастными рамками. А, скажем, данный артист достигает своей вершины после наступления этого рубежного возраста.

В любом случае для молодых и не вполне удачное выступление полезно, потому что в конкурсных условиях проявляются и достоинства и недостатки артистической индивидуальности. А последние также важны и для талантливого музыканта могут стать полезным уроком. К примеру вспомним Бузони, для которого относительная неудача как пианиста на конкурсе имени Рубинштейна привела к гигантскому скачку, который повлек за собой переворот в пианизме в целом. Я подчеркиваю, что скачок этот произошел в результате огромной работы, последовавшей за неуспехом на конкурсе.

Будучи членом жюри, я столкнулся с такой проблемой. Бывает, что молодой человек выучил под руководством прекрасного педагога программу, другой же готовился более самостоятельно или под наблюдением не такого маститого наставника. Он играет менее совершенно, но у него есть что-то свое, нетрадиционное, самобытное. Как правило, первый получает более высокую награду. А это не совсем правильно.

Распознать за профессионально безупречной игрой самобытность, индивидуальность, перспективность молодого музыканта, играющего на конкурсе, сумеет понять, где кончается вклад его педагога, — вот, на мой взгляд, наиболее важная задача жюри, задача конкурса.

ШАХОВСКАЯ Н. Н., народная артистка РСФСР, лауреат и член жюри международных конкурсов

Конкурсы — очень важный момент нашей музыкальной жизни, это большой стимул для молодежи.

Один из важнейших вопросов, когда речь идет о конкурсах, по моему, вопрос программ. Мне лично одной из наиболее разумных представляется программа мюнхенского конкурса. Мне нравится сама их система выбора репертуара, предоставляющая большую исполнительскую свободу, охватывающая в общем различные стили и включающая в себя очень небольшой минимум обязательно исполняемых сочинений. А самое главное, что после каждого тура жюри для каждого участника выбирает особую программу. Кто-то говорит, что хочет послушать такое-то сочинение (из приготовленных конкурсантом), кто-то другое, т. е. нет такой принудительной обязательности, которая присутствует в регламенте большинства конкурсов. Я думаю, что конкурсские программы будут претерпевать изменения. Они во многом уже не отвечают и художественному, и техническому росту современной исполнительской молодежи. В частности, мы стараемся усовершенствовать программу конкурса Чайковского.

Это необходимо, чтобы не исчез интерес и не сгладились индивидуальные особенности молодых музыкантов.

Главную положительную сторону конкурсов я вижу в том, что для каждого исполнителя период подготовки и выступления на конкурсе — это большой музыкантский рывок вперед, и, конечно, рывок технологический, потому что нет, наверное, такого человека, который к какому-либо конкурсу готовился бы несерьезно. Доведение сочинения до какого-то более или менее совершенного уровня имеет большое значение с точки зрения выяснения потенциалов молодежи, выяснения различных направлений — исполнительских и педагогических.

ПЕТРОВ Н. А., заслуженный артист РСФСР, лауреат и член жюри международных конкурсов

В современных международных музыкальных конкурсах, положительное значение которых условно, есть одно серьезное противоречие; отчасти оно разрешимо — именно поэтому я и хотел бы обратиться на него внимание. Что такое музыкальный конкурс? Это на сегодня главная, если не сказать, единственная форма выдвижения молодого музыканта, это испытание, успешно пройдя через которое, он может включиться в концертную жизнь. Казалось бы, условия конкурсов должны быть максимально приближены к реальным концертам. На деле же получается по-иному. Выступление в концерте — это чистый акт искусства. В то время как выступление на конкурсе — во

многом «спортивное мероприятие». И таких элементов спортивности в конкурсах, к сожалению, слишком много: и сама конкуренция между участниками, и жеребьевка, и количественная оценка чисто художественных достижений. Я считаю, например, что включение в конкурсную программу — как это происходит на брюссельском, очень серьезном и престижном, конкурсе — труднейшего (и добавлю: весьма сомнительного достоинства) концерта, который необходимо выучить в кратчайший срок — чисто спортивный элемент, который в конце концов никому не нужен. В самом деле, представим себе, что появился, скажем, пианист ранга Владимира Горовица или Артура Рубинштейна, но у него есть один недостаток: он медленно учит произведения. В результате на брюссельском конкурсе он премии никогда не получит. Это говорит человек, не обиженный на этом конкурсе, напротив: я был единственным среди финалистов, кто играл этот обязательный, выученный наизусть за неделю концерт. А сейчас я даже не помню фамилии его автора, не говоря уже о самой музыке. Итак, чем меньше спор-

тивности будет в конкурсах, чем ближе они будут к атмосфере высокого искусства, тем выше будет их репутация.

ХОМИЦЕР М. Э., заслуженный артист РСФСР, лауреат и член жюри международных конкурсов

Каким представляется мне идеальный музыкальный конкурс?

Попробуем пофантазировать. Итак, я сижу в жюри и слушаю талантливых виолончелистов. Собственно то, что происходит, следует назвать скорее фестивалем, чем конкурсом. Нет «душе-раздирающей» 25-балльной системы оценок — жюри освобождено от пресловутых цифровых подсчетов. Нет споров за первую, вторую и третью премии — от цифр предохранены и сами конкурсанты. Речь ведется лишь о трактовках шедевров классики и лучших современных произведений. Споры жюри, но существо их музыка и только музыка. И участники конкурса-фестиваля, и «арбитры» абсолютно единодушны в убеждении: лишь дальнейшая самостоятельная творческая жизнь молодого исполнителя докажет его право называться артистом.

Интервью с музыкантами  
провел автор М. А. ЗИЛЬБЕРКВИТ

## Советуем прочитать

Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2—4. М., Музгиз. Музыкальное исполнительство. Вып. 5—11. М., Музыка.  
Зильберквит М. А. Музыкально-исполнительское искусство. М., Знание, 1982.

Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1—10. М., Музыка.

Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем. М., Музыка, 1966.

Музыканты соревнуются. М., Сов. композитор, 1975.

Сазонова Е., Серебровский М. Москва, Конкурс имени П. И. Чайковского. М., Сов. композитор, 1978.

# Содержание

Введение	3
Музыкальные состязания в древности	3
Тангейзер и турниры музыкантов средневековья	5
Состязаются гении	8
Россия — родина международных музыкальных конкурсов	12
Первые победы советских исполнителей	15
Современное международное конкурсное движение	20
Конкурс имени Чайковского	28
О некоторых проблемах международных конкурсов	34
Советские музыканты о международных музыкальных конкурсах	41
Советуем прочитать	47

**Марк Александрович Зильберквит**

## **МЕЖДУНАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНКУРСЫ**

Главный отраслевой редактор В. П. Демьянов  
Редактор Л. Ю. Ильина  
Мл. редактор О. А. Васильева  
Оформление И. Л. Рогачевского  
Худож. редактор М. А. Гусева  
Техн. редактор Л. А. Солнцева  
Корректор Е. К. Шарикова

ИБ № 7249

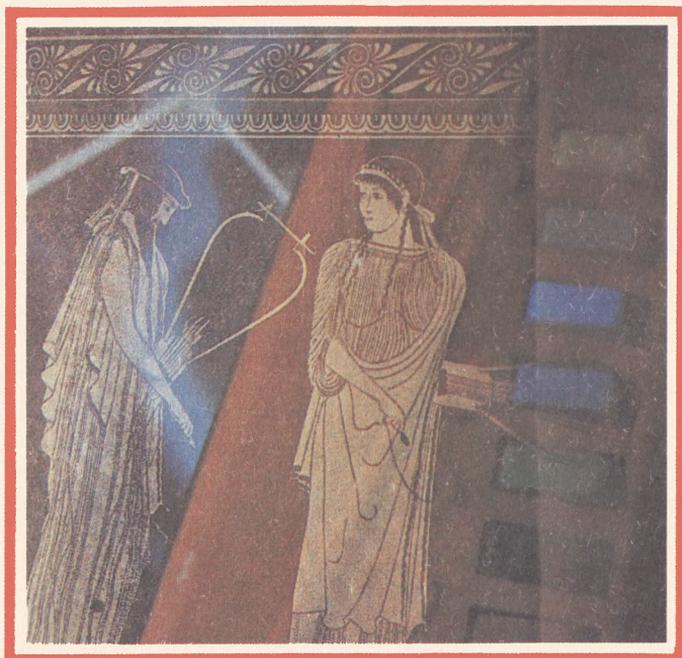
---

Сдано в набор 27.05.85. Подписано к печати 24.07.85. А11334. Формат бумаги 60×84<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная. № 2. Гарнитура журнально-рублиная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 2,8. Усл. кр.-отт. 6,06. Уч.-изд. л. 3,40. Тираж 61 020 экз. Заказ 1917. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 857109.  
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

## ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание““.



СЕРИЯ

**ИСКУССТВО**