

Книга отсканирована мною со старого, затертого оригинала. Опущено предисловие. Нумерация страниц идентична. Сноски вставлены в тексте, выделены курсивом, более мелким шрифтом и заключены в скобки. Ошибки сканирования исправлены, но не полностью. Если у Вас найдется время отредактировать материал, прошу выслать его на адрес: skaska17@yandex.ru. С уважением, Юлия.

А. НИКОЛАЕВ

ОСНОВЫ СОВЕТСКОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Советское исполнительское искусство — одно из ярких проявлений духовного роста советского человека, результат огромных успехов, достигнутых нашим государством в строительстве социалистической художественной культуры.

Живое, искреннее, реалистическое искусство советских пианистов привлекает сердца людей, показывает пример подлинно художественного высокого исполнительского мастерства. Советские пианисты отстаивают искусство, способное воплощать в художественных формах эстетические идеалы прогрессивного человечества.

Решающую роль в достижениях советского пианизма играют принципы марксистско-ленинской эстетики и вытекающие из них идейно-художественные задачи советского искусства, которым подчиняются цели, методы и формы музыкального образования.

Обширная сеть музыкальных учебных заведений и вся система музыкального образования в СССР, создание необходимых условий для приобщения к музыке и профессионального обучения молодежи – все это обеспечивает возможность выявления и успешного развития молодых талантов.

Успехи советской исполнительской культуры – результат повседневных забот партии и советского государства о воспитании и образовании молодежи нашей страны, их настойчивой борьбы с различными ошибками и чуждыми советской культуре влияниями буржуазного искусства.

В фортепьянной педагогике эти влияния сказывались в засорении репертуара учащихся идейно чуждыми и антихудожественными произведениями, в установках на формалистическую, модернистскую музыку, в непонимании необходимости развивать у учащихся любовь к отечественному искусству, воспитывать их на лучших образцах реалистической музыки.

Среди некоторой части советских методистов, особенно в 20—30-х годах, были распространены взгляды, свидетельствующие о недооценке значения нашей отечественной пианистической культуры и некритическом использовании

теоретических систем зарубежной, буржуазной науки о пианизме. Появившиеся в эти годы переводные работы западноевропейских теоретиков пианизма, а также некоторые книги советских авторов, придерживающихся позиций так называемого анатомо-физиологического направления в теории фортепьянной игры, критическое отношение к формалистическим установкам ряда представителей буржуазного фортепьянно-исполнительского искусства — все это уводило советскую теорию пианизма с правильного пути развития.

Советские педагоги выполнили плодотворную работу и в области редактирования важнейших произведений фортепьянной музыки. В подготовке к печати сочинений русских композиторов большое значение имела, в частности, редакторская деятельность К.Н. Игумнова и представителей его школы, публикация в тщательно проверенном и отредактированном виде произведений Глинки, Мусоргского, Балакирева, Рубинштейна, Лядова, Глазунова, Ляпунова, Скрябина, Рахманинова, выпуск академического издания сочинений Чайковского, многочисленные редакции А. Б. Гольденвейзера сочинения западноевропейских классиков — все это способствовало) поднятию культурного уровня советской пианистической школы ознакомлению учащихся с художественным наследием, без искажений авторских текстов.

К положительным сторонам развития советской теории пианизма и методики обучения следует отнести и создание советский период специальных курсов истории и теории пианизма в консерваториях и курсов методики в консерваториях музыкальных училищах. Советская фортепьянная педагогика обогатилась многими ценными учебными пособиями, чрезвычайно расширился и улучшился педагогический репертуар учащихся музыкальных школ и училищ. Большая работа была осуществлена по созданию новых учебных программ, удовлетворяющих требованиям идейно-художественного развития учащихся. Много внимания было уделено критическому изучению зарубежной теории пианизма.

В формировании и успехах советской фортепьянной педагогики и исполнительства существенное значение имеют прогрессивные традиции, которые были созданы лучшими представителями русского искусства дореволюционного времени, использованные и развитые основателями нашей современной пианистической школы.

Практическая деятельность и методические принципы таких талантливых музыкантов, как К.Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Ф. М. Блюменфельд, Л. В. Николаев, Г.Г. Нейгауз, С.Е. Фейнберг, указывала путь, по которому должна идти

наука о фортепьянно-исполнительском искусстве. Воспитывая новые и новые поколения советских пианистов, эти мастера использовали опыт и традиции, созданные Антоном и Николаем Рубинштейнами, Сафоновым, Есиповой, Рахманиновым и другими выдающимися музыкантами прошлого, сумели критически разобраться в наследии дореволюционного русского пианизма и в достижениях наиболее передовых и талантливых представителей зарубежного пианистического искусства.

Решающее значение в формировании исполнительских и педагогических принципов, ведущих советских пианистов, сыграла советская действительность.

Только в условиях этой действительности талантливый педагог мог получить в свои руки и ту одаренную молодежь, обучение которой давало возможность проверить результаты его работы не на отдельных «счастливых» случаях, а в процессе профессионально организованной педагогической практики с тщательно отобранными учащимися, обеспеченными всем необходимым для овладения избранным искусством. Из этой практики и рождалась подлинная теория советского пианизма, развивающая лучшие стороны русского классического исполнительского искусства, вычленились и обобщались принципы фортепьянной методики, которые составляют основу преподавания большинства советских педагогов. Ценный практический опыт выдающихся педагогов, их взгляды на пути развития исполнительского мастерства и их методы преподавания до сих пор еще не получили должного освещения в фортепьянно-методической литературе. Между тем не только их практическая работа, но и многочисленные доклады, отдельные статьи и выступления по вопросам фортепьянного искусства дают обширный материал для анализа и обобщения, позволяют сделать ряд выводов, определяющие основы современной советской теории пианизма

Разумеется, всестороннее и исчерпывающее обобщение взглядов всех крупных мастеров советского фортепьянного искусства станет возможным только после появления монографических работ, широко освещающих их педагогическую практику и методические принципы. Не ставя перед собой такую задачу, автор данной статьи ограничивается попыткой анализа и обобщения ряда положений, характеризующих методические установки видных представителей московской пианистической школы, опираясь, в основном, на помещенные в сборнике очерки о педагогической деятельности этих мастеров и на их высказывания по важнейшим вопросам исполнительского искусства.

Материал данной статьи позволяет сделать некоторые выводы о существенных сторонах советской пианистической школы и дать о ней представление как о

принципиально едином творческом направлении в основе которого лежит метод социалистического реализма.

Общность взглядов и установок мастеров советского пианизма не снимает, в то же время, вопроса о творческой индивидуальности того или иного крупного музыканта, так как каждый из них, как яркий художник, по-своему претворяет в жизнь принципы социалистического реализма. Многолетняя исполнительская и педагогическая деятельность К.Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера и других мастеров, влияние, которое они оказали на несколько поколений советских пианистов — их учеников, позволяют говорить о наличии, в пределах единой советской пианистической школы, отдельных ярких творческих направлений.

Более глубокий анализ исполнительского стиля каждого такого мастера, его интерпретации различных произведений и особенностей его педагогической работы, раскрываемых на конкретных примерах, — одна из задач советской теории пианизма. Такого рода исследования послужат дальнейшему развитию советской методики обучения игре на фортепьяно как дисциплины, систематизирующей и обобщающей ценный практический опыт, отвечающей идейно-художественным требованиям советского искусства.

*

Лучших советских педагогов объединяет понимание задач и основных целей воспитания нашей молодежи. Обучение профессиональному мастерству не рассматривается ими вне связи с жизнью советского общества. Советский педагог хорошо знает, какую большую ответственность он несет, воспитывая новые поколения будущих деятелей социалистического искусства. Он отчетливо сознает, что его работа является частью многогранного педагогического процесса, направляемого мудрой волей партии и советского государства.

Конечной целью советской музыкальной педагогики является не только обучение исполнительскому мастерству, не только развитие способности чувствовать и понимать «язык» музыки. Все это, скорее, лишь средства, помогающие осознать важнейшие принципиальные задачи советского художника.

Воспитание музыканта советские педагоги строят на отношении к музыке как к искусству, способному выражать глубокие мысли и чувства человека развивая в этом

отношении прогрессивные принципы лучших представителей реалистического искусства прошлого. Но если, например, А.Г. Рубинштейн когда-то говорил, что исполнителю «недостаточно заботиться о механизме, а нужно понять, почувствовать, вникнуть и углубиться в творение и воспроизвести перед слушателями идеи его» то марксистско-ленинская эстетика выдвигает перед советскими педагогами и более глубокие идейно-художественные задачи.

Главное и решающее в комплексе этих задач — глубокое осознание мысли В. И. Ленина о том, что искусство должно принадлежать народу, «должно объединять мысль, чувство и волю широких трудящихся масс», «подымать их» на борьбу за высокие идеалы коммунизма. Слова В. И. Ленина являются путеводной звездой, направляющей развитие советского искусства социалистического реализма.

В понятие правильного воспитания советского музыканта входит укрепление в нем любви к русской музыке, к вдохновенным произведениям лучших представителей русской реалистической школы, развитие способности критически разбираться в различных явлениях мирового музыкального искусства, отбирая из них то, что прогрессивно и ценно, и отсеивая то, что не нужно нашей социалистической культуре. Правильное музыкальное воспитание предусматривает и развитие чуткого, требовательного и критического отношения к тому новому, что создается советскими композиторами, умение довести это новое музыкальное «слово» до слушателя.

В свете этих задач, стоящих перед советским музыкантом-исполнителем, особую важность приобретают и вопросы технического мастерства. Эти вопросы теснейшим образом связаны с идейно-художественной стороной исполнительского искусства, с более высоким пониманием эстетики исполнительства, со стремлением не только искренне и правдиво передавать слушателям содержание музыкальных произведений, но и раскрывать им то главное, что составляет идейную сущность каждого из них. (А. Г. Рубинштейн. *О музыке в России. Цит. по кн. Игоря Глебова «Антон Григорьевич Рубинштейн». М., 1929, стр. 90).*

Советские музыканты-педагоги отдают себе отчет в том, что воплотить в исполнительском творчестве все эти задачи может только пианист, владеющий подлинным мастерством в области своего искусства. Поэтому советская исполнительская школа уделяет должное внимание и всем тем многообразным вопросам, которые связаны с проблемами развития профессиональной техники.

Необходимо, однако, остановиться и на другом вопросе, имеющем важнейшее значение для определения основ советской музыкальной педагогики, на вопросе о том, что подразумеваем мы под словом понимание музыки.

«Музыкальное исполнение есть живой рассказ, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга...— говорил К.Н. Игумнов. — Но, конечно, мало рассказывать, нужно, чтобы рассказ был интересным и содержательным» (А. В. Вицинский «Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением». Известия Академии педагогических наук, вып. 25, 1950 г, стр. 173)

Этими словами К.Н. Игумнов подчеркивал свой взгляд на музыку как на искусство, способное передавать разнообразный мир человеческих чувств, отражать в художественно-эмоциональных образах жизненные явления. Таких же взглядов придерживаются и другие педагоги — создатели советской музыкально-исполнительской школы. Но этим определением данный вопрос еще не исчерпывается. Объясняя содержание произведения и работая над художественной и технической сторонами исполнения, советский педагог, как мы уже сказали, стремится раскрыть ученику то прогрессивное, идейно ценное, что составляет главную сущность данного сочинения, что необходимо выявить в исполнении и довести до слушателя. Эта «сверхзадача» у музыкантов, стоящих на позициях марксистско-ленинской эстетики, не может решаться на основе одного лишь субъективного чувства и «свободной» фантазии. Правильное понимание идеи произведения рождается у исполнителя в результате большой и углубленной мыслительной работы, требующей не только музыкальных знаний, но и эрудиции в области истории искусства и культуры, знаний конкретных общественно-исторических условий, в которых протекала жизнь и деятельность данного композитора, формировались его эстетические взгляды и творческие устремления.

Работа советских музыкантов-педагогов над овладением марксистско-ленинской теорией помогает им более глубоко разбираться в основных вопросах музыкальной эстетики, дает им возможность научно обосновать свои взгляды на идейное содержание музыкальных произведений, правильно решать проблемы их интерпретации.

Все это и составляет основу советской музыкальной педагогики, образует фундамент, на котором строится и советская фортепьянная школа.

Данная нами краткая характеристика основ воспитания советского музыканта-исполнителя объясняет, почему в советской фортепьянной педагогике главное место занимает работа над музыкальным произведением. Это относится не только к занятиям со студентами консерватории, но и к обучению пианиста на более ранних стадиях его музыкального образования.

Даже в музыкальной школе, с первых лет обучения ребенка, изучению художественно-педагогического репертуара отводится главное место, а все остальные

элементы развития исполнительского мастерства оказываются подчиненными этой основной задаче. Целесообразность такого подхода к воспитанию пианиста подтверждается практикой, показывающей, что быстрое и успешное развитие музыканта-исполнителя основывается прежде всего на его музыкально-художественном опыте, приобретаемом в процессе изучения музыкальных произведений, а не на бесконечной трате времени и сил на разыгрывание механических, не имеющих музыкального смысла упражнений.

«Овладеть пианистическим мастерством нельзя, как чем-то отвлеченным» — справедливо говорит по этому поводу С.Е. Фейнберг. Мастерство исполнителя, по его мнению, формируется главным образом в результате работы над музыкальным репертуаром; вникая в идейно-художественный образ произведения и стремясь воплотить его в своем исполнении, пианист овладевает и техникой, необходимой для осуществления этой задачи.

Отсюда, однако, не следует делать вывода, что если работа над произведением стоит в центре внимания, то специальному развитию технических навыков в советской педагогике не уделяется должного места. Разумеется, в начальном обучении было бы большой ошибкой игнорировать необходимость развития первоначальных игровых навыков на некоторых простейших упражнениях, помогающих усвоить правильные приемы игры на фортепьяно. Столь же необходимой представляется в дальнейшем и работа над овладением наиболее распространенными приемами фактурного изложения фортепьянной музыки, так как это в значительной степени упрощает и облегчает процесс разучивания музыкальных произведений. Свободное и беглое исполнение гамм и арпеджио во всех видах, аккордов различного типа, октавных пассажей, последований из двойных нот и т. п., выработанные при этом технические навыки создают определенную привычку и двигательные ощущения, дающие возможность быстро приспособиваться к техническим трудностям, встречающимся в музыкальных произведениях.

Извините! Ошибка!!! С.12-13 - пропущены

особенностей его творчества. В такой предварительной беседе, часто на конкретном материале, определяются и обобщаются важнейшие стороны работы над развитием исполнительского мастерства, основные принципы работы над музыкальным произведением.

Целью таких бесед является развитие у ученика навыков самостоятельной работы, умения путем вдумчивого анализа нотного текста создавать определенный исполнительский замысел, основанный на правильных представлениях о музыкальном содержании разучиваемого произведения.

Таким образом начальный этап работы над произведением в зависимости от условий педагогического процесса приобретает различное значение. В младших классах школы — это преимущественно пояснение непосредственных задач, стоящих перед учеником; на более высоких ступенях обучения — это постепенное раскрытие и обобщение на основе изучаемого произведения многогранных и сложных задач художественно-исполнительского искусства.

На высших этапах обучения (на старших курсах консерватории, в аспирантуре) необходимость такого рода предварительных бесед часто отпадает, так как педагог имеет дело с пианистами, обладающими достаточными знаниями музыки, представлениями о различных стилях, исполнительским опытом и умением самостоятельно работать. Разучивая с таким учеником какое-либо сочинение, педагог, опираясь на музыкальный опыт ученика, раскрывает ему свое понимание исполнительской задачи, не прибегая к пространным пояснениям и обобщениям, а скорее сосредоточивая внимание на конкретных вопросах выявления художественных образов. Те или иные отступления в этих случаях посвящаются различным вопросам эстетики музыкально-исполнительского искусства, отдельным проблемам технического мастерства и т. п.

Проводимая в той или иной форме предварительная беседа служит подготовкой к практической работе над произведением, помогает ученику понять стоящие перед ним задачи, которые в дальнейшем все более уточняются в процессе детальной работы над текстом произведения и преодолением исполнительских трудностей.

Марксистско-ленинская эстетика вооружает советского педагога научным методом познания сущности и законов развития искусства, дает ему возможность глубоко и всесторонне раскрывать ученику содержание музыкальных произведений и задачи их исполнительского воплощения.

Рассматривая искусство как общественное явление, марксистско-ленинская эстетика учит тому, что к функциям искусства относится выражение художественных

взглядов, присущих данному обществу, выражение определенных общественных идей. Являясь художественно-образной формой выражения общественного сознания, искусство представляет собой одну из форм познания мира, раскрывая людям в художественных образах правду жизни. Поэтому искусство и приобретает такое огромное познавательное и общественно-воспитательное значение.

Сила воспитательной роли искусства объясняется его спецификой, его художественно-образной формой выражения, оказывающей огромное эмоциональное воздействие на людей. Именно поэтому наше социалистическое общество и отводит такую большую роль искусству как средству эстетического воспитания народа, идейного, этического и морального совершенствования и развития советского человека.

Внеэмоциональным путем искусство не может быть постигнуто, как явление, отражающее в художественных образах те или иные стороны жизни. В то же время одного лишь эмоционального восприятия недостаточно для того, чтобы со всей полнотой понять содержание художественного и, в частности, музыкального произведения. Для этого необходимы и другие средства познания,

Вот почему, раскрывая ученику содержание произведения, советские педагоги привлекают к своим объяснениям самый разнообразный материал из области истории, литературы, поэзии, живописи, широко используют метод ассоциативных представлений, обогащающих художественную фантазию. Огромное значение в этой работе приобретает и вдумчивый анализ формы произведения, строения музыкальной ткани, средств художественной выразительности, использованных композитором.

«Очень много получаешь, — справедливо говорит по этому поводу Г.Г. Нейгауз, — когда стремишься исследовать и понять, почему то или иное место так прекрасно и так сильно действует; разум освещает то, что возбуждает в нас непосредственное чувство. Тот, кто только переживает, не пытаясь осознать свои переживания, всегда останется только любителем, а не профессионалом-художником».

Не приходится доказывать, что владение анализом чрезвычайно обогащает представление исполнителя о произведении, способствует тому, что можно назвать исполнительским чувством формы произведения. Анализ помогает более ясно и убедительно передать художественный замысел композитора.

Работа в этом направлении требует самого тщательного и внимательного изучения нотного текста, продумывания и осмысливания авторских и редакторских указаний, наводящих на правильное решение исполнительской задачи.

Требование максимальной точности передачи нотного текста рассматривается

советскими педагогами как непереносимое условие художественно-оправданного исполнения. Это требование основано не на формальном отношении к тексту, а на стремлении как можно более правильно и полноценно передать во всех деталях замысел композитора и художественный образ произведения. Естественно, что такая углубленная работа над текстом заставляет прибегать в процессе разучивания произведения к специальной работе над отдельными голосами, к внимательному проигрыванию отдельно партий левой и правой руки, иными словами, к вычленению различных элементов музыкальной ткани для достижения наибольшей точности передачи на фортепьяно нотной записи.

Эта работа отнюдь не рассматривается лучшими советскими педагогами в отрыве от требуемой выразительности звучания. Наоборот, такое расчленение музыкальной ткани на составные элементы имеет целью помочь учащемуся сосредоточить внимание на всех необходимых нюансах, правильно проинтонировать каждую деталь. Вместе с тем эта работа помогает понять значение отдельных деталей в создании музыкального образа в целом, яснее представить себе их соотношения и выразительные функции. Внимательное, аналитическое изучение нотного текста способствует и более уточненной вырисовке общего исполнительского замысла, зарождающегося у учащегося, с помощью предварительных пояснений педагога, в начале работы над произведением. Таким образом, в процессе этой работы осуществляется принцип единства анализа и синтеза.

Такого рода труд является для советского пианиста необходимой основой, дающей возможность создать в своем представлении художественные образы произведения и разработать план его исполнения.

Практическое значение этого принципа работы огромно, так как этим путем советский исполнитель подчиняет свою творческую фантазию глубоко продуманным и осознанным действиям, ограждает себя от случайных и произвольных суждений о содержании произведения. Именно отсюда у талантливых пианистов и рождается подлинно творческое отношение к исполнительскому искусству, привлекающее реалистичностью, тонким пониманием стиля, убедительностью раскрытия идейно-художественных образов произведения.

С этим связана и другая черта советского исполнительского стиля, которую неоднократно подчеркивал в своих высказываниях о задачах исполнителя А. Б. Гольденвейзер.

Советский исполнитель, выступая перед слушателями, мыслит себя прежде всего посредником между слушателем и композитором. Главная его задача — передать

в наиболее правдивой, ясной и художественно-совершенной форме исполняемое произведение. Этой основной задаче он подчиняет свое мастерство, свое творческое вдохновение и художественное воображение.

Именно поэтому советский исполнитель никогда не стремится привлечь аудиторию какой-либо необычной, экстравагантной трактовкой произведения, сорвать мимолетный успех нарочитой оригинальностью интерпретации.

Говоря о работе над произведением, мы сознательно поставили на первый план все, что связано с анализом Материала, с продумыванием и установлением основных задач, возникающих перед исполнителем. Без такого анализа невозможно создать в своем представлении осознанную цель, к которой следует стремиться в процессе дальнейшей работы над произведением. Углубленный анализ помогает уточнить и обогатить непосредственное эмоциональное впечатление, полученное при первом знакомстве с произведением.

Эта аналитическая работа не является, однако, единственным средством раскрытия музыкально-исполнительских задач. Не менее важную роль в музыкально-исполнительском искусстве играет и художественное воображение, способность к образному, ассоциативному мышлению. Развитие этой способности — одна из главнейших педагогических задач воспитания музыканта-исполнителя.

Как известно, К. С. Станиславский придавал развитию художественного воображения актера огромное значение и уделял специальное внимание систематической работе в этом направлении.

Станиславский подчеркивал, что «сценическая работа начинается с введения в пьесу и в роль магического «если бы», которое является рычагом, переводящим артиста из повседневной действительности в плоскость воображения» (*К. С. Станиславский Работа актера над собой М, 1938, с.111*)

В то же время он указывал на необходимость обоснованности творческого вымысла: «Всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован и крепко установлен. Вопросы кто, когда, где, почему, для чего, как, которые мы ставим себе, чтоб расшевелить воображение, помогают нам создавать все более и более определенную, картину мнимой, призрачной жизни... Но вы сами могли убедиться, что рассчитывать на активность воображения, предоставленного самому себе, нельзя даже в тех случаях, когда вам дана определенная тема для мечтаний. Мечтать же «вообще», без определенной и твердо поставленной темы, бесплодно» (*Там же, стр 148*). Подводя итоги своим высказываниям о роли воображения, Станиславский сформулировал следующим образом свои выводы: «...каждое наше движение на сцене, каждое слово

должно быть результатом верной жизни воображения» (Там же, стр 149).

Приведенные нами цитаты показывают, что художественное воображение Станиславский рассматривал как основу творческой работы актера. Создавая роль, актер должен не только вглядываться в жизнь, подмечать и запоминать типичное и характерное, но и глубоко вдумываться в причины, породившие тот или иной тип, те или иные действия. Глубокое изучение всех обстоятельств, причин и следствий должно лежать в основе создания сценического художественного образа. Мы видим, следовательно, что подлинно творческое воображение связывается Станиславским с аналитической умственной работой, что речь идет о чувственном восприятии и осмысливании прочувствованного.

При всем различии актерского и музыкально-исполнительского искусства, принципиальная сторона вопроса о роли и понимании воображения в обоих случаях остается неизменной.

Несомненно, художественное воображение музыканта-исполнителя является результатом не только эмоционального восприятия музыки. Яркость воображения связана с наблюдательностью, памятью, впечатлительностью человека, с его образованием, знанием музыки и других видов искусства, с его эстетическим воспитанием и т. д. Из всего комплекса представлений о жизни и общественных явлениях и рождается чувство художественной правды, понимание художественных образов и стиля исполняемых произведений, умение передать их содержание.

При всех этих условиях способность к образному мышлению дает широкий простор творческой фантазии исполнителя.

Практика показывает, что советские пианисты-педагоги уделяют немало внимания развитию художественного воображения учащихся. Меткое сравнение, удачный поэтический образ часто помогают педагогу осветить ученику исполнительскую задачу, направить его воображение на правильный путь.

Подводя итоги сказанному, мы можем прийти к выводу, что в работе над музыкальным произведением советские педагоги стремятся прежде всего к созданию у ученика ясных представлений о стоящих перед ним целях и задачах исполнения. Этим целям подчиняется, в свою очередь, и вся работа над овладением технической стороной исполнения.

*

Как уже было сказано, вопросы техники фортепьянной игры советские педагоги органически связывают с проблемами художественной стороны исполнения. Эти проблемы включают в себя все многогранные стороны мастерства, из которых

складывается понятие о художественно-исполнительском искусстве. Поэтому в своих высказываниях о воспитании пианиста ведущие советские педагоги уделяют большое место таким важнейшим вопросам, как культура звука, педализация, аппликатура, воля, внимание, память, организация процесса работы и т. д. В свете этих проблем рассматриваются и вопросы культуры игровых движений, а также все, что связано с преодолением различных технических трудностей, со специальными упражнениями для развития тех или иных технических навыков.

В последующих статьях данного сборника, посвященных, характеристике взглядов советских мастеров — представителей московской пианистической школы, приводятся их высказывания по многим из этих вопросов. Поэтому мы ограничимся лишь кратким обобщением этих взглядов.

Вопрос о культуре звука на фортепьяно, как и самое понятие о красоте звука, советские исполнители и педагоги рассматривают с принципиально другой точки зрения, чем представители буржуазного пианизма.

Буржуазные теоретики фортепьянной игры подходили к проблеме качества звука вне связи с конкретными задачами художественно-исполнительского порядка. Брейтгаупт, например, сводил вопрос о характере звука (туше) к разбору различных способов и форм ударного движения; Штейнгаузен связывал понятие о красоте фортепьянного звука с абстрактным представлением о «благозвучности», вытекающей из «правильной техники» (В книге «Физиологические ошибки в технике фортепьянной игры» Штейнгаузен писал: «В сущности, само собой ясно, что правильная техника и благозвучность нераздельно сливаются. Если бы удалось выявить правила и законы, лежащие в основе естественных движений одаренного пианиста... то тем самым неизбежно был бы найден путь к удовлетворению требований эстетики и притязаний на красоту и полноту фортепьянного звука» Цит. по переводному изданию книги, озаглавленной «Техника игры на фортепьяно», М, 1926, стр. 10—11).

Среди выдающихся мастеров буржуазного пианистического искусства также были распространены взгляды, свидетельствующие об отрыве представлений о фортепьянном звуке от понятий о стиле и характере самой музыки. Так, например, Бузони в своих высказываниях по этому вопросу основывался на особенностях механики инструмента и отстаивал принцип игры «non legato», заявляя, что этого рода туше «более всего соответствует природе фортепьяно». Поэтому он резко возражал против игры legato и стремления к «пению на фортепьяно» (В своей редакции «Клавира хорошего строя» И. С. Баха Бузони писал: «Среди музыкантов существовал (и существует еще) ложный взгляд, будто инструментальная техника должна искать свой прообраз в пении; будто она может быть названа тем более совершенной, чем больше она уподобляется этому весьма произвольно выдвинутому исполнительскому образцу. Но условия, на которых покоится вокальное искусство — дыхание, связность или раздельность слогов, слов и предложений, различие регистров, — в значительной

степени теряют свое значение уже для скрипки, на фортепьяно же не имеют ровно никакой ценности» (подчеркнуто мною — А Н) И. С. Бах Клави́р .хорошего строя (Бузони), часть I. М.—Л., 1941, стр. 11.)

В отличие от взглядов представителей буржуазного искусства, советские пианисты рассматривают фортепьянный звук как одно из основных средств музыкальной выразительности, подчиненных задачам раскрытия художественного содержания музыкального произведения. С позиций советской эстетики фортепьянного искусства несостоятельным оказывается и нарочитое ограничение качества звука и приемов звукоизвлечения ссылками на природу инструмента. Этим установкам противопоставляется стремление к максимальному богатству красок, к разнообразию оттенков звучания и приемов использования звуковых возможностей фортепьяно.

Лучшие советские исполнители и педагоги возражают против абстрактных представлений о красоте фортепьянного звука вне зависимости от конкретных задач исполнения того или иного произведения. Понятие «красивый» звук они заменяют понятием «целесообразный», то есть эстетически оправданный звук, соответствующий художественному образу. Это понимание красоты фортепьянного звучания освобождает от предвзятых представлений о каких-либо заведомых принципах звукоизвлечения, дает большой простор творческой фантазии, раскрывает широкие перспективы в поисках звучания, наилучшим образом передающего исполнительский замысел.

Понятие о фортепьянном звуке связывается с вопросами фразировки, выразительности декламационной линии мелодии, тембрового разнообразия многоэлементной, часто — полифонической, ткани фортепьянных произведений.

В высказываниях по поводу культуры фортепьянного звучания советские мастера часто подчеркивают, что проблема *legato* и «пения на фортепьяно» не может решаться только лишь вопросами о пальцевой «связной игре», которая должна преодолеть «пунктирность» звуковой линии. Фортепьянное *legato*, как подчеркивает Г.Г. Нейгауз,— явление интонационного порядка, складывающееся из ритмических и динамических соотношений между звуками

Огромное значение в создании живого интонационно-выразительного, певучего и богатого красками звучания советские пианисты придают педализации. Вопрос о педализации также рассматривается ими в неразрывной связи со стилем и характером исполняемой музыки. Как и в отношении фортепьянного звука, вопрос о хорошей или плохой педализации ставится не абстрактно, а в зависимости от конкретного художественного образа. Максимально используя разнообразные и тончайшие эффекты педализации, советские исполнители рассматривают педаль как средство тембрового

обогащения фортепьянной звучности, усиления певучести звучания, выявления гармонических красок музыкальной ткани.

Требую от учеников высокой культуры педализации, основанной на чутком вслушивании в звучание инструмента, наши лучшие педагоги, однако, не ограничивают вопрос о развитии техники педализации только лишь требованием слухового контроля исполнителя за своими действиями. Хорошая педализация должна являться результатом правильного представления о стиле и особенностях звучания того или иного произведения.

Анализ принципов использования педали различными советскими пианистами мог бы дать картину яркого индивидуального своеобразия этой стороны мастерства у ряда исполнителей. Такого рода исследование, несомненно, выявило бы в то же время и то общее, что присуще представителям советской пианистической школы, а именно чрезвычайную требовательность к этой стороне исполнительского мастерства, высоко развитую технику педализации (доведенную у лучших пианистов до подлинной виртуозности), являющуюся результатом большой творческой интеллектуальной работы

В тесной зависимости от проблем звукоизвлечения и педализации находятся и взгляды советских педагогов на вопросы аппликатуры.

История фортепьянного исполнительства убедительно показывает, что приемы аппликатуры вырабатывались в процессе эволюции фортепьянного творчества. Аппликатурные принципы крупных исполнителей и педагогов всегда отражали, с одной стороны, задачи, возникавшие в связи с фортепьянной литературой и, с другой стороны, — эстетические представления об исполнительском мастерстве. Поэтому к понятию об аппликатуре необходимо подходить с известным историческим критерием, определяющим ее закономерность

Ставя так вопрос, советские педагоги рекомендуют те или иные аппликатурные приемы, в зависимости от стиля музыки, о которой идет речь. «Наилучшая аппликатура—это та, — говорит, например, Г.Г. Нейгауз,— которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом». С этой точки зрения, выбор аппликатуры не может определяться только лишь узко техническими задачами. Главным и решающим здесь являются соображения художественно-исполнительского плана

Аппликатурные принципы каждого крупного советского педагога являются результатом его большого исполнительского опыта. Рекомендуемые приемы аппликатуры в каждом конкретном случае имеют целью наиболее правильную

передачу художественного смысла звукового рисунка и достижение наибольшего совершенства выполнения технической задачи.

В поисках правильного решения поставленной цели каждый педагог исходит из своего понимания характера и оттенков звучания, фразировки, темпа, соотношения элементов музыкальной ткани в том или ином месте музыкального произведения. Богатый материал для изучения аппликатурных принципов некоторых выдающихся советских педагогов представляют собой их редакции различных произведений фортепьянной литературы. Не имея возможности в данной статье останавливаться на анализе этих редакций, мы ограничимся лишь некоторыми общими положениями, характеризующими взгляды советских мастеров на приемы целесообразного использования аппликатуры.

Выбор наиболее удачных для исполнения пальцев тесно связывается с задачами фразировки, динамики и тембрового разнообразия звучания. При установлении аппликатуры учитывается не только техническая целесообразность, но и то, какими пальцами наилучшим образом можно выявить характер задуманной звучности того или иного голоса. С этой целью советские пианисты свободно применяют самые разнообразные аппликатурные приемы, разработанные лучшими представителями фортепьянного искусства на протяжении всей истории пианизма, отбирая из этого опыта то, что отвечает задачам художественного исполнения и стилю данного произведения.

Если говорить о наиболее общих понятиях технической закономерности аппликатурных приемов, то практика советских пианистов выявляет два основных принципа: экономию движений и равномерное использование всех пальцев при однотипном их последовании в каждом звене пассажа. Мысленное расчленение пассажа на ряд единообразных повторяющихся групп нот, с тем чтобы каждое такое техническое звено удобно располагалось в пределах позиции руки и исполнялось одинаковой аппикатурой, дает возможность быстрее запоминать рисунок пассажа и автоматизировать движение пальцев. (Для пояснения этого приема аппикатуры приведем следующий пример из 3-й вариации финала сонаты Бетховена Ми мажор, соч. 109, где указаны два варианта применения этого аппикатурного принципа:



Этот принцип членения пассажа на однотипные звенья, как известно, широко

применялся Листом и, особенно, Ф. Бузони. (Подробное обоснование этого принципа дано в статье В Бардаса (См выпуск 3 Библиотеки пианиста «Психология техники игры на фортепьяно» М. 1928)

Однако Бузони, из соображений чисто технического удобства, допускал иногда членение пассажа на «технические единицы» или «комплексы», идущие вразрез с фразировочным смыслом структуры пассажа, что приводило к искажению звукового образа данного музыкального рисунка.

Советские пианисты в основу своего подхода к рационализации аппликатуры кладут, наоборот, не абстрактную техническую целесообразность, а музыкально-фразировочную логику строения пассажа.

В развитии взглядов советских педагогов на рационализацию технической стороны аппликатурных приемов большой интерес представляют, в частности, высказывания Г. Р. Гинзбурга о необходимости установления аппликатуры с учетом согласования действий обеих рук. В приведенном выше примере аппликатура Г. Р. Гинзбурга интересна не только тем, что в партии правой руки предусмотрены однотипные последования пальцев (от четвертого к первому), но и тем, что первая нота каждой кварты, совпадающая с восьмыми нотами в партии левой руки, берется каждый раз одним и тем же, первым пальцем. Такая аппликатура, подчеркивающая логическое строение пассажа, удобна в техническом отношении тем, что она способствует автоматизации движений обеих рук.

Чрезвычайно целесообразны и советы Г.Р. Гинзбурга в отношении симметричного расположения пальцев обеих рук при исполнении различных пассажей. Этот принцип находит свое применение и у других советских педагогов. В редакции А. Б. Гольденвейзера произведений Бетховена можно найти немало примеров остроумного использования симметричной аппликатуры, которая помогает исполнителю справиться с трудностью того или иного пассажа:

Аппликатура А-Б Гольденвейзера

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a forte (sf) dynamic marking and a bass clef staff. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The score is annotated with G. Ginzburg's fingering, indicated by numbers 1-5 above or below notes. The text 'Аппликатура Г. Гинзбурга' is written in the middle of the first system. The second system has a forte (sf) dynamic marking at the end.

С вопросом об аппликатуре теснейшим образом связана и культура игровых движений пианиста.

Взгляды на развитие этой существенной стороны исполнительского мастерства были, как известно, весьма различны на разных этапах истории пианизма

История фортепьянной педагогики показывает, что на протяжении длительного периода фортепьянно-исполнительского искусства вопросы развития техники игры на фортепьяно рассматривались вне органической связи с конкретными задачами исполнения тех или иных музыкальных произведений. В первой половине XIX столетия проблема развития техники решалась путем механической тренировки пальцев на специальных многочасовых упражнениях и, даже, с помощью изобретаемых для этой цели механических аппаратов (*Взгляды Шопена, Листа и некоторых других передовых пианистов этого времени были отнюдь не типичными для данного периода истории пианизма*)

Неудовлетворительные результаты этих методов обучения заставили педагогов-практиков и методистов-теоретиков фортепьянной игры пересмотреть устоявшиеся традиции преподавания в поисках более рациональных путей овладения фортепьянной техникой. Представители так называемого анатомо-физиологического направления в фортепьянной педагогике (Деппе, Брейтгаупт и их последователи) направили свое внимание на изучение мышечной деятельности и разработку на этой основе «рациональных», «естественных» игровых движений. Изучение внешних форм движений и одной только физической стороны игрового процесса в отрыве от музыкально-художественных задач исполнительского искусства явилось, однако, причиной несостоятельности и этого направления в теории пианизма.

Передовые пианисты конца XIX и начала XX столетий (Сафонов, Лешетицкий, Есипова, Гофман, Бузони и некоторые другие русские и зарубежные исполнители и педагоги), учитывая эти ошибки, пришли к выводу, что развитие исполнительского мастерства связано в первую очередь с воспитанием музыкальных представлений, художественного воображения, воли, внимания. Работая над музыкальным произведением, необходимо вначале установить художественно-исполнительские задачи, в связи с которыми должны быть продуманы и технические трудности, встречающиеся в произведении. Преодоление этих трудностей требует не механической тренировки, а большой аналитической, умственной работы. (*Познать и наметить трудности — это значит овладеть ими, упорядочить и преодолеть их...* — писал по этому поводу известный пианист Артур Шнабель).

Эти теоретические предпосылки были использованы Бузони и другими буржуазными музыкантами по линии чрезвычайной рационализации работы над технической стороной мастерства. Работа в этом направлении, несомненно,

способствовала техническим достижениям зарубежного пианизма XX столетия, однако увлечение голым техницизмом явилось для многих исполнителей лишь попыткой замаскировать отсутствие в их искусстве более высоких художественно-исполнительских задач.

Критически осваивая наследие прошлого и изучая состояние современного буржуазного пианизма, советские музыканты, как указывалось выше, явились продолжателями лучших традиций русской пианистической школы. Советский пианизм не игнорировал и опыта наиболее выдающихся зарубежных мастеров — Гофмана, Годовского, Бузони и других пианистов. Отвергая отдельные ошибочные эстетические установки этих буржуазных художников, советские исполнители и педагоги сумели увидеть в некоторых сторонах их высокого технического мастерства и в их взглядах на пути овладения пианистическим искусством те «рациональные зерна», которые могли быть использованы в процессе создания советской пианистической школы. К таким положительным сторонам их творческого опыта относятся многие советы Гофмана относительно* работы над произведением, организации домашних занятий пианиста, развития памяти и пр., некоторые остроумные технические приемы Бузони, указывающие пианистам пути облегчения различных трудностей, и т. д. *(Взгляды Гофмана изложены им в известной брошюре «Фортепьянная игра» и в «Вопросах и ответах» (М, 1929) Для изучения принципов Бузони большой интерес представляет его редакция «Клавира хорошеп строя» И С Баха, снабженная многочисленными комментариями «с присоединением примеров и указаний для изучения современной техники фортепьянной игры» (М-Л, 1941) Фортепьянные транскрипции Бузони и Годовского являются также интереснейшим материалом Для анализа аппликатурных принципов и пианистических приемов этих пианистов)*

Большой вклад в теорию советского исполнительского искусства внесли также труды К. С. Станиславского. Книга К.С. Станиславского «Работа актера над собой», раскрывающая основы его системы воспитания актера, явилась для многих крупнейших советских пианистов богатейшим материалом для практических выводов в области фортепьянного исполнительства. Ряд основных положений К.С. Станиславского относительно роли художественного воображения и работы над созданием художественного образа, его учение о воспитании исполнительской воли и внимания, о технике управления сознательными и «подсознательными» действиями исполнителя, так же как и некоторые другие элементы его «системы», чрезвычайно близко соприкасаются с важнейшими проблемами фортепьянно-исполнительского искусства.

Все это, и в первую очередь практическая деятельность ведущих представителей советской пианистической школы, послужило материалом для создания принципов, на которых основаны взгляды передовых советских педагогов на развитие

исполнительского мастерства.

Рассмотрим же теперь поставленный выше вопрос о культуре игровых движений и методах работы над преодолением технических трудностей с точки зрения современной советской теории пианизма.

Перед тем, как перейти к изложению этой темы, необходимо указать, что в данной статье мы рассматриваем только практическую сторону вопроса. Научное обоснование богатого и ценного по своим результатам практического опыта в области развития исполнительской техники, накопленного лучшими советскими педагогами, требует углубленной и длительной работы. В основу этой работы должно быть положено физиологическое учение И. П. Павлова и его школы, которое может дать подлинно научное, материалистическое обоснование ряду явлений, подмеченных и изученных музыкантами, но пока еще научно не проанализированных.

Серьезное изучение павловской физиологии даст возможность советским музыкантам разобраться во многих существенных вопросах профессионально-исполнительской техники, положит основание разработке научной теории, способствуя дальнейшему совершенствованию практической работы в области развития исполнительского мастерства.

Не располагая пока еще разработанной научной теорией в данной специфической области человеческой деятельности, мы можем, однако, основываясь на ряде бесспорных фактов, проверенных практикой, и обобщая их, говорить о целесообразной методике развития исполнительских навыков, о приемах работы над преодолением технических трудностей, о принципах работы над произведением.

Вопрос о культуре игровых движений советская теория пианизма рассматривает в неразрывной связи с конкретными художественно-исполнительскими задачами.

Как уже говорилось выше, исполнительский образ рождается у пианиста в результате большой работы над изучением музыкального содержания произведения и тех средств, которыми композитор воплотил свой творческий замысел. Все это является основой процесса работы над произведением. Отсюда возникает и представление о технической стороне разрешения исполнительских задач, о необходимых для этого движениях.

Целесообразными оказываются только движения, соответствующие характеру музыкального изложения и представлению исполнителя о музыкальном образе. Лишь при этих условиях пианист может достигнуть единства художественного замысла и его реального воплощения в живом фортепьянном звучании.

Этот принцип относится не только к подвинутым пианистам, но и к

начинающим обучаться игре на фортепьяно. Начальное обучение игровым движениям поэтому строится советскими педагогами не на абстрактных представлениях о так называемой «постановке» рук, а на привитии ученику целесообразных игровых навыков, основанных на правильном понимании поставленной музыкальной задачи. Те или иные технические упражнения являются при этом лишь закреплением в памяти, в физических ощущениях определенных приемов, осознанных как целесообразное действие для достижения звуковой цели. Вместе с развитием музыкального опыта, усложнением музыкального материала и художественных задач усложняются и технические задачи и связанные с ними игровые движения.

Общей предпосылкой ощущения правильности игровых движений исполнителя является чувство свободы, непринужденности и ловкости при выполнении поставленной им перед собой задачи. Это дает радостное ощущение целесообразности движений, порождаемое сознанием того, что эти действия способствуют воплощению в живом звучании музыкально-художественного замысла, созданного творческим воображением.

Подобные ощущения возможны лишь при отсутствии мышечной скованности и напряжений, тормозящих свободные и естественные движения. Поэтому с самого начала обучения советские педагоги придают большое значение воспитанию мягких и плавных движений всей руки, привычки держать пальцы в «собранном» положении, не растопыривая и не напрягая их.

Говоря о свободе игровых движений, многие педагоги особенно подчеркивают важность «собранных» пальцев как исходного положения, наилучшим образом обеспечивающего свободные движения пальцев кисти и всей руки. Ссылаясь на аппликатуру Рахманинова, Г. Р. Гинзбург, например, указывает, что при «собранных» пальцах рука всегда инициативна, всегда готова к любому повороту и броску, причем она выполняет эти задачи без лишних движений, точно, извлекая из инструмента красивый, напевный звук.

Весьма часто препятствием к развитию исполнительской техники служит не отсутствие так называемых виртуозных данных, а неверные представления о музыкальных задачах и неправильные игровые навыки, приобретаемые иногда с самого начала обучения. В этих случаях нередко образуется привычка к скованности движений и ненужным мышечным напряжениям. Неудовлетворительные результаты такой неправильной игры порождают, в свою очередь, чувство неуверенности и страха, образуя весьма стойкие тормозы, которые усугубляют препятствия, мешающие развитию исполнительского мастерства. Чувство страха и вызываемые им физические

напряжения нередко являются также результатом попыток играть в слишком быстром темпе.

Разыгрывание бесконечных технических упражнений и упорная многочасовая тренировка пальцев не только не помогают в подобных случаях, но скорей приносят вред, закрепляя и усиливая неправильные навыки. Столь же бессмысленной является и попытка направить внимание учащегося на воспитание «естественных» и «рациональных» движений вне связи с конкретными художественно-исполнительскими задачами путем абстрактных упражнений.

Для всех музыкантов, однако, ясно, что сознание играет важнейшую роль в налаживании и развитии правильных игровых навыков. Осознание ощущения правильности движений является необходимой предпосылкой для выработки элементов исполнительской техники. Сознание играет роль и в борьбе исполнителя с мышечными напряжениями, особенно усугубляющимися в моменты эстрадного волнения.

«Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса является мышечная судорога и телесные зажимы... мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию. Пока существует физическое напряжение, — не может быть речи о правильном и тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли», — говорит К. С. Станиславский. Для уничтожения физических напряжений он, как известно, предлагал актеру неустанно работать над воспитанием способности сознательно освобождать тело от таких зажимов. (См главу «Освобождение мышц» в книге К С Станиславского «Работа актера над собой»).

«Этот процесс самопроверки, — указывает Станиславский, — должен быть доведен до механической, бессознательной приученности».

Наряду с этим К.С. Станиславский подчеркивает, что для выполнения определенных сценических действий во время исполнения роли вовсе не следует направлять внимание на контроль за работой мышц. Задачей сознания, по его мнению, является определение цели движения, возникающей благодаря художественному воображению, актерскому вымыслу. «Стоит поверить этому вымыслу и тотчас же... мертвая поза превратится в живое подлинное действие, и тотчас же сама природа придет на помощь: лишнее напряжение ослабится, а необходимое укрепится...»

На опыте этого учения мы видим, что, придавая решающее значение художественному представлению о цели исполнительских действий, которым подчиняются физические движения, Станиславский в то же время требовал специальных упражнений, вырабатывающих умение владеть своим телом. Выработку

этой техники он понимал как путь от мысленного контроля за движениями (самопроверка) к автоматизации движений, к «бессознательной приученности» тела к выполнению правильных, то есть целесообразных движений.

Для разработки вопросов пианистического мастерства недостаточно, однако, ограничиться принципиальным согласием с рядом положений Станиславского. Специфика музыкального и, в частности, фортепьянного исполнительства требует самостоятельного решения ряда проблем, связанных с воспитанием двигательных навыков.

В разработке вопросов теории пианизма мы не можем также удовлетвориться позицией некоторых наших педагогов, считающих, что пианистические успехи учеников должны быть результатом одного лишь музыкально-художественного их развития. При всей важности и решающем значении правильного представления о музыкально-исполнительских задачах, процесс реализации этих задач может быть затруднен (а в отдельных случаях — оказаться и неосуществимым), если он будет связан с неправильной культурой движений и неверными представлениями о работе над преодолением технических трудностей.

Практика лучших советских педагогов показывает, что художественно-исполнительские задачи, выдвигаемые в процессе работы с учеником над музыкальным произведением, теснейшим образом связаны с вопросами игровых движений. Это и понятно, так как иначе объяснения педагога, по меткому выражению Г.Г. Нейгауза, носили бы «платонический» характер, то есть были бы оторваны от реальных путей воплощения исполнительского замысла. *(Интересно отметить, что «наиболее выдающиеся наши педагоги, на первый взгляд, как будто меньше всего занимаются техникой, а их ученики делают быстрые успехи. Наоборот, малоодаренные педагоги часто любят придумывать бесконечные способы технической тренировки, отнимающей много сил и времени у учеников «Секрет» талантливых педагогов, очевидно, состоит в умении ярко и образно представить ученику увлекательное его художественное воображение исполнительские задачи, настолько конкретно и органично связывая их с нужными игровыми приемами, что ученик, постигая раскрывающуюся в его воображении цель, одновременно находит и соответствующие игровые движения).*

Естественно, что при этом момент осознания правильного, целесообразного в художественном и физиологическом отношении движения играет чрезвычайно большую роль. Нередко нахождение и осознание правильного движения способствует более ясному и художественно-полноценному пониманию исполнительского образа.

Все это позволяет сделать вывод, что всякая новая исполнительская задача и связанная с ней необходимость освоения тех или иных пианистических движений первоначально требует контроля сознания. В процессе же работы всякое новое

движение, выполняемое вначале под контролем сознания, производится с тенденцией к автоматизации.

Как показывает практика, осуществить этот сознательный контроль за движениями наилучшим образом можно именно в медленном темпе, при котором музыкант успевает обращать внимание на все художественные и технические детали исполнения.

Взгляд на необходимость работы в медленном темпе — результат многолетнего опыта исполнителей и педагогов. Однако само понимание смысла и характера медленного проигрывания весьма различно. Некоторые пианисты еще до настоящего времени придерживаются весьма неправильного представления об игре технически трудных мест в медленном темпе, как о чисто механическом упражнении для выработки силы и ровности пальцевого удара. В отдельных случаях практикуется и метод медленного выстукивания каждой ноты. Этот способ работы, так же как и увлечение разнообразными фактурными и ритмическими вариантами, не имеет ничего общего с медленным проигрыванием с целью продумывания и налаживания целесообразных игровых приемов, соответствующих определенной художественно-исполнительской цели.

Против механической медленной игры, не направленной на культивирование движений, которые понадобятся при быстром темпе, и возражают передовые педагоги.

А.Б. Гольденвейзер, например, справедливо говорит, что такого типа медленная игра столь же мало способствует навыкам исполнения в настоящем темпе, как ходьба — умению бегать.

Подобная гимнастика пальцев в лучшем случае может принести пользу как своего рода физкультура, целью которой является укрепление пальцевых мышц. Но даже и с точки зрения задач, не связанных с разучиванием (произведения, такая гимнастика пальцев вызывает большое сомнение в ее пользе, так как она приучает пианиста к грубым и резким движениям и к антихудожественной манере звукоизвлечения. Наконец, если даже ученик со слабыми пальцами нуждается на известном этапе обучения в специальной работе над укреплением пальцев, то для этого разумнее использовать специальные упражнения, этюды Крамера, Клементи и других авторов. Как это ни странно, но традиции медленного механического проигрывания трудных мест, идущие еще от старой пианистической школы времен Клементи, до сих пор не изжиты в современной педагогической практике. От этих традиций не окончательно отказались и некоторые прогрессивно мыслящие педагоги, правда с оговорками, но допускающие в своей практике подобные способы работы над

произведением.

Возвращаясь к вопросу о медленной игре, как процессе налаживания именно необходимых, обусловленных художественной целью движений, отметим, что решающими факторами в этой работе являются воля и внимание.

Эти факторы определяют интенсивность и качество работы человека в любой области труда. Говоря, например, о труде рабочего, К. Маркс указывал, что «кроме напряжения тех органов, которыми выполняется труд, во все время труда необходима целесообразная воля, выражающаяся во внимании...».

В труде музыканта-исполнителя интенсивность волевого внимания повышается еще и тем, что этому труду сопутствует момент эмоционального восприятия самой музыки, интерес творческого порядка.

Игра в медленном темпе не только при разучивании новых, но и при повторении уже выученных произведений, связанная с представлением о художественных задачах исполнения,— это, собственно, и есть принцип работы, который Г.Г. Нейгауз определяет следующей краткой формулировкой: «Идти к цели надо прямым путем». Об этом же говорит и А. Б. Гольденвейзер, указывая, что «работать надо так, чтобы не было необходимости исправлять уже сделанное и бороться с неправильными привычками». В этом плане в одном из докладов высказывался и С.Е. Фейнберг, остроумно критикуя различные ошибки, встречающиеся в педагогической практике, и, в частности, убеждение некоторых пианистов в необходимости учить трудные места обязательно какими-либо способами, искажающими данный текст.

Чрезвычайный интерес для понимания правильного процесса работы пианиста над произведением представляют высказывания К.Н. Игумнова.

К.Н. Игумнов подчеркивал, что на любом этапе работы главной и неизменной задачей для него является музыка. «Все идет изнутри, от представления, которое как-то получаешь... Начинаю играть вещь. Если она сложная, крупная, то, конечно, это только приблизительно в настоящем темпе, то есть по силе моих возможностей. Сначала довольно осторожно иду, чтобы все услышать, понять... Очень много внимания трачу на аппликатуру. Это у меня очень индивидуальная забота — сделать все удобным с аппликатурной стороны».

Работу над произведением К.Н. Игумнов называл «процессом бесконечного вслушивания». «Делается все постепенно,— говорил он.— Если учишь вещь не очень медленную, то не можешь сразу все сыграть в настоящем темпе и так, чтобы все вышло. Значит все идет постепенно и не нужно тут торопиться. Я должен все хорошо понять, услышать, найти удобную аппликатуру. Бывают колебания, но постепенно

исполнение кристаллизуется, уточняется... Медленно нужно бывает сыграть, чтобы проверить, нет ли каких-либо напряжений, неудобных, неточных движений, проконтролировать, нет ли тормозящих ощущений, наладить, проверить осязание».

Из всего сказанного не следует, однако, делать вывода, что вся работа пианиста над развитием исполнительской техники, и в частности при работе над произведением, должна сводиться только лишь к игре в медленном темпе.

Медленное проигрывание рассматривается крупными исполнителями как необходимый этап работы и как последующая проверка того, что уже сделано. Естественно, что многое зависит тут от исполнительского опыта и профессиональной зрелости пианиста.

«Если все выходит и не требует такой работы, зачем же я буду играть медленно?» — говорил, например, К.Н. Игумнов. Черновую работу он сводил к минимуму и смотрел на нее, как на неизбежный компромиссный момент в процессе изучения произведения. В то же время он подчеркивал, что «для того, чтобы что-нибудь вышло и вышло хорошо, нужно известное время... нужен известный период, чтобы войти в вещь, период «инкубации», как он называл этот этап работы.

У талантливых и опытных пианистов такой «инкубационный» период сводится к минимуму, так как они обладают способностью чрезвычайно быстро разбираться в тексте нового для них произведения и устанавливать для себя художественно-исполнительские задачи.

Большой опыт дает им возможность заменять первоначальный этап разбора произведения за фортепьяно внимательным чтением нотного текста и мысленным представлением того, как воплотить в реальном исполнении возникающий в сознании творческий замысел. Такой практики, например, придерживается Л. Н. Оборин.

Однако этот метод работы не снимает, по мнению Оборина, необходимости, в процессе совершенствования исполнения, использовать и медленное проигрывание для уточнения различных деталей исполнительского замысла и внимательного вслушивания в каждый звук. Разумеется, внимательное чтение текста также является не быстрым, а именно медленным, мысленным проигрыванием материала.

Все это убеждает в том, что медленная игра, как определенный метод работы, занимает весьма важное место в пианистической практике. Это, собственно, и есть то основное упражнение, на котором современные исполнители строят свою работу над совершенствованием исполнительского мастерства.

Отсюда можно сделать вывод, что одной из весьма существенных педагогических задач является научить ученика правильной технике работы в

медленном темпе, обеспечивающей не механическое проигрывание нот, а выполнение при этом всех требований, о которых говорилось выше. Работа в этом направлении постепенно подготовит ученика и к владению высшей, техникой упражнения без инструмента, о которой говорит Г. Р. Гинзбург, указывая, что исполнитель должен заставлять себя мысленно проигрывать на память выученное произведение. Под этим он подразумевает «не беглый просмотр произведения, а пристальный и пристрастный самокритичный анализ, в результате которого выясняются причины, приведшие к неудаче при последнем проигрывании за фортепьяно и намечаются пути к их устранению».

Воспитание техники медленной игры нельзя рассматривать вне связи с вопросом об умении переходить от медленного темпа к более быстрому, сохраняя при этом найденные ощущения правильных движений. В развитии этих навыков большую роль играет упражнение в различных темпах, с переходом от медленного темпа не сразу к быстрому, а путем использования промежуточных по быстроте темпов. Весьма полезна и работа в обратном порядке — от быстрого темпа к медленному — при повторении уже выученного произведения. Говоря о воспитании этих навыков, необходимо, однако, остановиться еще на одном вопросе, имеющем важное практическое значение.

Понимая игру в медленном темпе как процесс выработки правильные двигательных ощущений, мы имели в виду, что медленные движения нужно рассматривать не как действия, принципиально отличающиеся от движений в быстром темпе, а наоборот, как соответствующие тому, что будет при ускорении. Иными словами, медленные движения следует представлять себе как те же быстрые движения, но растянутые во времени (подобно зрительному впечатлению от быстрых движений, заснятых замедленной киносъемкой).

При выполнении на фортепьяно такой задачи необходимо в то же время учесть, что чем быстрее становится темп нашей игры, тем меньше должна становиться амплитуда каждого движения и тем меньше должно быть приложение сил.

По мере ускорения темпа движения пальцев становятся все более мелкими и незаметными. В этом легко убедиться, играя, например, *legato* какой-либо пассаж, начав его очень медленно и постепенно доводя до максимальной быстроты. В медленном темпе, при котором от звука к звуку образуется довольно большой промежуток во времени, пианисту необходимо делать большие по размаху движения для того, чтобы сохранить физическое ощущение плавности и непрерывности перехода от одного звука к другому. Этим объясняется то, что многие пианисты, исполняя медленную мелодию, играют ее «всей рукой», большими, мягкими движениями, иногда

высоко поднимая пальцы, или же как бы «вминая» их в клавиши гибким движением руки

При убыстрении же темпа, рукам и пальцам уже нет времени делать крупные движения. В быстром темпе пальцы «бегут» по клавиатуре почти не отрываясь от клавиш, а рука гибко и еле заметно направляет эти движения.

У хорошего пианиста, владеющего правильными двигательными приемами, при этом сохраняется ощущение мягкости и свободы движений. Это ощущение — результат правильной координации мышечной деятельности всей руки, от плечевого пояса до кончиков пальцев.

Наоборот, пианист с плохими игровыми навыками при переходе к быстрому темпу нарушает координацию деятельности мышц. Чувствуя, что в быстром темпе главную роль приобретает беглость пальцев, он невольно тормозит движения вышележащих частей руки. Отсюда происходит ощущение скованности и напряжения рук, что самым отрицательным образом оказывается и на пальцевых движениях.

Для сохранения необходимой координации движений рук и пальцев очень важно приучать учащихся к игре быстрых пьес и пассажей в среднем темпе (после того, как текст уже хорошо продуман и усвоен в процессе медленного проигрывания). Этот темп должен предусматривать использование уже налаженных и автоматизированных движений и, в то же время, давать учащемуся возможность спокойно и без спешки выполнить все необходимое в музыкальном и техническом отношении.

В процессе такого проигрывания в среднем темпе чрезвычайно большое значение приобретает ритмическая и динамическая нюансировка, стремление к художественности и выразительности исполнения. Ритм музыкального движения должен быть живым и гибким, подчеркивающим фразировочную линию музыкального рисунка, рельефно обрисовывающим строение каждой фразы. Динамическая фразировка должна быть также весьма выпуклой и богатой разнообразием звуковых красок. Как указывал еще Лешетицкий, при этом не следует бояться некоторой утрировки *tempo rubato* и динамики, так как в быстром темпе эта чрезмерно подчеркнутая нюансировка естественно сгладится.

Чуткое внимательное, именно музыкальное, а не механическое проигрывание пьесы или пассажа в среднем темпе является не только полезной подготовкой к исполнению в быстром темпе но и проверкой ощущений, найденных в процессе максимально медленной игры.

Мы остановились в данной главе на некоторых, существенных вопросах воспитания музыканта исполнителя, рассматривая их с позиций современной советской пианистической школы.

Эти вопросы, разумеется, не исчерпывают бесконечного многообразия задач, возникающих перед педагогом в процессе практической работы с учащимся, но в то же время позволяют обобщить ряд важнейших положений, которые составляют основу советской теории пианизма.

Из этих положений вытекают и конкретные задачи методики обучения игре на фортепьяно, постановки педагогического процесса на различных этапах музыкального воспитания учащегося.

Попробуем же кратко подытожить те выводы, которые можно сделать на основе рассмотренных выше вопросов

Характеризуя существенные черты советской пианистической школы, мы можем констатировать, что советских пианистов-педагогов объединяет

1) понимание принципиальных задач воспитания музыканта-исполнителя как будущего представителя художественной культуры социалистического общества,

2) понимание органической связи задач музыкально-педагогического процесса с общими задачами коммунистического воспитания, образования и обучения советской молодежи;

3) отношение к музыке как искусству, способному передавать в художественных образах многогранные и глубочайшие явления жизненной действительности,

4) стремление воспитывать в будущем исполнителе в первую очередь музыканта, способного понимать и глубоко чувствовать музыкальное искусство, критически разбираться в его явлениях и отбирать в своей практике то, что нужно, что представляет подлинную ценность в идейно художественном отношении,

5) стремление воспитывать в молодых исполнителях высокое чувство ответственности за свою профессию, патриотическое чувство любви к своей отечественной музыкальной культуре, желание посвятить все свои силы служению народу, приобщению его к художественным ценностям музыкального искусства.

С этими принципиальными позициями связана и общность взглядов советских педагогов на многие конкретные вопросы развития исполнительского мастерства пианиста.

В практике лучших советских педагогов нашли свое дальнейшее развитие взгляды наиболее прогрессивных и талантливых представителей русского дореволюционного и зарубежного фортепьянного искусства. Многие правильные мысли и различные приемы работы, которые являлись в прошлом «счастливыми находками» отдельных музыкантов и не нашли широкого применения, только в советское время были критически освоены и проверены в процессе длительной и большой по своим масштабам педагогической работы.

Основываясь на собственном богатом практическом опыте и критически используя достижения пианистического искусства прошлого, передовые советские пианисты-педагоги пришли к ряду принципиальных выводов, справедливость которых подтверждается блестящими результатами их педагогической деятельности.

Выделяя то наиболее общее и принципиально важное, что объединяет лучших советских педагогов в их взглядах на воспитание музыканта-исполнителя, мы говорили в данной статье об отношении к репертуару, о месте и роли художественного произведения в работе пианиста, о принципах работы над произведением, о понимании роли и задач специальной работы над упражнениями. В свете этих задач мы говорили и о взглядах советских педагогов на культуру фортепьянного звука, на принципы педализации, а также несколько более подробно остановились на проблеме культуры правильных движений и игровых навыков.

Мы пытались показать, что вопросы учебного репертуара в советской пианистической школе органически связаны не только с развитием профессиональной техники, но, в первую очередь, с задачами воспитания музыканта, с формированием его художественного вкуса, его представлений о стиле и характере различных образцов музыкального творчества, «развитием способности критически разбираться в разнообразных явлениях музыкального искусства.

Мы подчеркивали также, что работа над музыкальным произведением является главной частью фортепьянно-педагогического процесса. Если в прошлом специальные технические упражнения составляли как бы фундамент всей работы учащегося, а разучивание художественных произведений и возможность их исполнения рассматривались, как заманчивая перспектива и вознаграждение за упорный труд, то в советской фортепьянной педагогике основным материалом этого труда является именно художественное произведение.

Ставя так вопрос, советские педагоги, однако, не пошли по пути превращения музыкальных произведений в чисто технический материал для развития исполнительских навыков, как это делал, например, Бузони, используя прелюдии Баха

для выработки разнообразных технических приемов и искажая с этой целью баховский текст.

Работа над произведением, с точки зрения советской фортепьянной педагогики, направлена прежде всего на создание в представлении учащегося правильной художественной цели и осмысливание вытекающих отсюда музыкально-исполнительских задач.

Техническая работа над произведением рассматривается при этом как продумывание и использование приемов, обеспечивающих воплощение данного исполнительского замысла. Иными словами, техническая работа целиком подчиняется конкретным музыкально-исполнительским задачам, порождаемым художественным содержанием того или иного конкретного произведения.

Этим объясняется то, что лучшие советские педагоги в своей практике далеко ушли от старых методов работы над техническими трудностями в произведениях путем механической долбежки пассажей и применения разнообразных фактурных вариантов (варианты, используемые некоторыми педагогами, рассматриваются не как основное средство технической работы, а как прием, помогающий усвоить структуру технического рисунка).

Техническая работа над произведением стала, прежде всего, музыкальной работой, в процессе которой налаживаются и усваиваются двигательные ощущения и игровые приемы, необходимые для выполнения намеченной цели. Правильный и последовательный подбор художественных произведений и этюдов обеспечивает при этом овладение различными исполнительскими приемами и развитие исполнительского мастерства.

Ставя так вопрос, советские педагоги не отрицают необходимости специальных упражнений для овладения основными приемами игры — гаммами, арпеджио, аккордами и другими техническими формулами, типичными для фортепьянного изложения. Значительная доля технической работы падает и на изучение, на определенных стадиях обучения учащихся, специальных инструктивных этюдов. Выученный этюд часто служит материалом для упражнений в различных приемах звукоизвлечения и тех или иных вариантов, полезных для развития технических навыков.

Но даже и в этих случаях музыкальные задачи определяют цель работы учащегося.

Характеризуя принципы работы над музыкальным произведением, мы указывали, что основой этого процесса является глубокое изучение художественного

содержания, стиля и характера данного произведения, средств музыкальной выразительности, использованных композитором. Вся эта предварительная работа определяет конкретные исполнительские задачи пианистов и пути достижения поставленной цели.

С этих позиций мы рассматривали и взгляды советских педагогов на игровые движения, вопросы аппликатуры, педализации.

Говоря о работе над музыкальным произведением, мы остановились на обосновании целесообразности принципа медленного проигрывания разучиваемого текста для усвоения нужных приемов исполнения. Медленное проигрывание дает возможность наилучшего контроля за игровыми действиями и их звуковыми результатами. Этот способ работы является необходимой предпосылкой для автоматизации двигательной стороны игрового процесса.

Разбирая этот вопрос, мы указывали, что техника талантливых пианистов, обладающих большим профессиональным опытом, освобождает их от длительного проигрывания разучиваемого материала в медленном темпе, так как мысленно освоенная задача воплощается в их исполнительских действиях, не требуя затраты времени на длительную черновую работу.

В этих случаях работа над музыкальным произведением сводится к совершенствованию тех или иных деталей исполнительского замысла, поискам наилучших звуковых красок и приемов выразительности. Это и есть, собственно, та высшего порядка художественная работа, которая у некоторых пианистов связана не только с процессом игры на фортепьяно, но и с мысленным проигрыванием и обдумыванием музыкального материала.

Рассматривая все эти вопросы, мы стремились показать, что основой фортепьянно-педагогического процесса, с точки зрения лучших советских педагогов, является стремление приучить учащегося вдумываться и вслушиваться в музыку, разбираться в средствах музыкальной выразительности и приемах их воплощения на фортепьяно. Этим задачам подчиняются и все вопросы технического мастерства. Приучая ученика с самого начала обучения к сознательной, вытекающей из музыкальных задач, работе за инструментом, педагоги освобождают его от многолетнего гнета бесконечных механических упражнений, превращают его занятия на фортепьяно в эффективный и квалифицированный труд, облегчая этим путь достижения исполнительского мастерства.

Практика лучших представителей советской фортепьянной педагогики служит поучительным примером для менее опытных и начинающих молодых педагогов

Анализ и обобщение «той практики двигают вперед советскую методику обучения игре на фортепьяно, способствуют выявлению тех основных принципов, на которых строится советская теория пианизма.

Попытке выявить и обобщить некоторые вопросы обучения игре на фортепьяно на основе анализа практической работы и высказываний ряда представителей современной московской пианистической школы и посвящена данная статья.

Я. МИЛЬШТЕЙН
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ
И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
К.Н. ИГУМНОВА

ВСТУПЛЕНИЕ

Облик художника — Жизненный путь. — Творческая педагогика

Трудно переоценить значение исполнительской и педагогической деятельности Константина Николаевича Игумнова для развития советского пианистического искусства.

Константин Николаевич прожил большую, яркую и содержательную жизнь; свыше (пятидесяти лет он играл сам на концертной эстраде, почти столько же лет учил играть других. Он воспитал несколько поколений пианистов, из которых многие получили широкое признание. У него был свой исключительно богатый внутренний мир, своя техника, свои художественные приемы.

Искусство его заключало в себе лучшие черты русской художественной культуры: оно было сильно своей глубокой жизненной правдой, в нем не чувствовалось ничего нарочитого, ложного, надуманного. Никогда не стремился он ослепить и поразить публику фейерверком звучаний, техническими трюками, никогда не пытался разукрасить и расцветить произведение, сделать его внешне занимательным. Он словно вбирал в свою душу музыкальные образы, созданные композитором, и по-своему, по-игумновски, мягко, просто, без нажима раскрывал их слушателям.

Его талант не был диктаторским. К нему нельзя было применить выражений: властно, твердо, неумолимо, жестко. Скорее можно было сказать: благородно, тепло, проникновенно. Он не столько властвовал, сколько покорял, трогал задушевностью, тонкостью и поэтичностью исполнения. Игра его, неотразимая по какой-то чарующей сдержанности, кристальной чистоте чувств и благородству выражения, будила самые сокровенные мысли и эмоции, давала возможность испытать моменты светлой радости,

утешала в минуты скорби. В сдержанной, порой аскетической форме он всегда стремился выразить большие волнующие идеи.

Игумнов не терпел ничего крайнего, резкого, чрезмерного. Никогда он не преувеличивал, не сгущал красок. Никогда не увлекался отталкивающими своей пустотой поверхностными техническими эффектами. «Спортивное» отношение к искусству было ему предельно чуждо: слишком быстрый темп ему претил, слишком громкие звучания были ненавистны, ненужные загромождения и сверкающая, излишне пестрая окраска раздражали. Он чуждался манерной чувствительности и изломанности, органически не выносил сентиментальности; вычурность и напыщенность, «акробатика чувствительности» им безоговорочно отменялись. Как истинный художник, он был скромнен, прост и взыскательно строг; и в этой особой строгости и простоте присущего ему вкуса, лишённого всякого налета формализма и модернизма, заключалась тайна его артистической силы.

В его исполнении все было гармонично распределено; чувство, равномерно разлитое в целом, столь же равномерно проявляло себя в частностях. Его нюансы, всегда точные и обоснованные, выполненные с безупречным изяществом, как бы дополняли друг друга. Стоило хоть немного изменить диспозицию, распределение света и теней, стоило заменить один нюанс другим, чуть-чуть увеличить или уменьшить его дозу, и все впечатление нарушалось. Игумнов всегда строил свое исполнение на глубоко продуманной основе. Второстепенное в его игре всегда подчинялось главному. Каждое из звучаний представлялось необходимым следствием общего исполнительского замысла, естественным окружением его, выражением одной из его сторон.

Особенно пленяло слушателей звуковое мастерство Игумнова. Фортепьяно поистине преображалось под его руками. Он извлекал из инструмента звук редкой красоты и обаяния, в котором не было и следа деревянного призвука, подчас свойственного туше некоторых пианистов. Однажды услышанный, этот по-особому мягкий и напевный звук запоминался навсегда. Игумнов предпочитал скорее сыграть тише, но только «не кричать», не форсировать звучания, не выходить за его естественные пределы. Он не переносил «выколачивания» звука, превращения фортепьяно в ударный инструмент. Его звук отличался певучестью, прозрачностью, протяжностью, благородством и, вместе с тем, удивительным тембровым разнообразием: то он был светлый и ясный, то матовый, словно подернутый дымкой; то легкий и короткий, то протяжный, бархатно-нежный; то по-колокольному густой и гулкий, то совсем бескровный, словно повисший в воздухе. Причем звуковой Колорит

никогда не являлся для Игумнова самоцелью. Меньше всего походил он на тех музыкантов, для которых художественное произведение — всего лишь ряд красочных впечатлений и эффектов. Меньше всего был он склонен к произволу воображения. Во всем, что бы он ни играл, — и в большом и в малом, — он всегда стремился вызвать к жизни центральную идею произведения, то есть стремился правдиво и искренне передать основное содержание исполняемого, реалистически воссоздать это содержание черту за чертой и тем самым приблизить его к действительности.

Подобно многим русским артистам и художникам Игумнов провел, свои детские годы в провинции. Он родился 1 мая 1873 года в г. Лебеядни Тамбовской губернии. Отец его происходил из купеческой семьи, но сам уже торговыми делами не занимался. Это был человек умный, гуманный, живо интересовавшийся поэзией, искусством, музыкой, увлекавшийся передовыми идеями шестидесятых годов. Влияние его на мальчика было широко и плодотворно.

Музыкальная одаренность Игумнова проявилась очень рано: в четырехлетнем возрасте он познакомился с фортепьяно и начал регулярно заниматься музыкой со своей домашней учительницей А. Ф. Мейер. Через три года он уже выступал публично: 2/14 января 1881 года в смешанном концерте, устроенном, как гласила программа, «с дозволения начальства» Лебеяднскими любителями музыки, «семилетний мальчик Костя Игумнов» сыграл фантазию на темы из оп. «Трубадур» Верди. Позднее, в 1886 году, он в таком же благотворительном концерте исполнил популярную в свое время пьесу Калькбренера «Le fou» («Сумасшедший»).

Конечно, занятия мальчика в те годы шли бессистемно. Учительница его не была музыкантом-профессионалом, многого не знала и не умела. И хотя она добросовестно выписывала всякого рода руководства и наставления по фортепьянной игре, которыми пыталась воспользоваться в своей педагогической работе, уроки ее не могли быть полноценными и серьезными. В сущности, Игумнов учился в детстве не столько у других, сколько у самого себя. У него не было никакого мерил, никакого человека, по которому он мог бы равняться, не было музыкального идеала, к которому он мог бы стремиться. Город Лебеяднь разделял судьбу многих уездных городов того времени: это был глухой, непроглядно темный угол, не город, а городишко, в котором культурная жизнь едва теплилась.

Приходится лишь удивляться, как оправился талант Игумнова, еще не окрепший и не определившийся в полной мере, со столь тяжелой, трудной задачей. Ведь когда Игумнов, самоучкой, почти все взявшим на себя и до всего дошедшим собственным оригинальным путем, в четырнадцатилетнем возрасте приехал в Москву, он в

музыкальном отношении стоял уже на достаточно большой высоте. Об этом свидетельствует хотя бы то, что он уже играл в те годы большую часть сонат Бетховена (кроме сонаты «Appassionata» и пяти последних сонат).

Переезд в Москву открыл Игумнову новый мир. Попав к одному из лучших московских педагогов Н. С. Звереву — учителю Рахманинова, Скрябина, Зилоти и др., — он сразу же соприкоснулся с атмосферой высокого музыкального профессионализма. Зверев умел не только приучить ученика к точной и аккуратной работе, но и заинтересовать его разнообразием художественного материала. Игумнов сделал у него столь значительные и быстрые успехи в фортепьянной игре, что уже через год (в 1888 году) смог поступить в Московскую консерваторию в класс А. И. Зилоти. Проучившись у Зилоти три года, Игумнов перешел (после ухода Зилоти из консерватории в 1891 году) к П. А. Пабсту, у которого и окончил полный курс.

Примечательно, что эти три учителя Игумнова, несмотря на известную близость художественных устремлений, не были схожи друг с другом ни в своих характерах, ни в методах преподавания. Пожалуй, может показаться странным, что именно им пришлось, одному за другим, воспитывать молодого музыканта. Это, однако, принесло свою пользу: влияние одного уравновешивалось влиянием другого, и различные особенности их как бы соответствовали различным наклонностям художественной натуры Игумнова.

Особенно благотворным для Константина Николаевича оказалось то, что он одновременно занимался по теории композиции у С. И. Танеева и А. С. Аренского, и в камерном классе у В. И. Сафонова. Эти музыканты, по его собственному признанию, на многие годы определили направленность его мыслей, его художественные идеалы, чаяния и деяния.

Несмотря на блестящие успехи в фортепьянной игре, Игумнов не решался, по-видимому, под влиянием отца, остановить сразу свой выбор на музыке как основной профессии. Этим объясняется его особое положение в первые годы учения в консерватории: он был только вольнослушателем, совмещая свои музыкальные занятия с посещением гимназии. Этим же отчасти было вызвано и его поступление (в 1892 году) в Московский университет (сперва на юридический, затем на историко-филологический факультет), где он проучился до 1896 года. (В еще большей степени поступление в университет объясняется, конечно, стремлением к получению всестороннего общего образования).

В мае 1894 года, будучи студентом университета, Игумнов блистательно окончил Московскую консерваторию: как лучший в выпуске, он был удостоен высшей

награды — золотой медали. Имя его было занесено на мраморную доску отличия рядом с именами его товарищей по консерватории Рахманинова и Скрябина. На торжественном годичном акте он исполнил «Песню без слов» *Es-dur* № 13 Мендельсона, «*Essai sur les rythmes oubliés*» *a-moll* № 2 Аренского, концертный этюд *As-dur* Листа и фортепьянный квинтет Брамса. Вот вполне компетентный отзыв о его игре в то время: «Не говоря о превосходной технике, которой отличаются молодые пианисты, выходящие из консерватории, г. Игумнов выказал качества еще более дорогие, ясность понимания и артистическую прочувствованность исполнения, дающие особую цену его таланту» (Н. Д. Кашкин).

Перед молодым артистом открылось широкое поле деятельности; его дарованием восхищались, ему предсказывали завидную будущность. Уже в следующем после окончания консерватории году он с большим успехом участвовал на международном конкурсе им. А. (Т. Рубинштейна в Берлине, где получил почетный диплом.

Возвратясь в Россию, Игумнов дал 14/26 сентября 1895 года свой первый самостоятельный концерт в Москве. В программу этого концерта входили произведения Баха (Прелюдия и fuga *f-moll*), Рамо (Вариации *a-moll*), Шумана (Фантастические пьесы, соч. 111), Шопена (Ноктюрн *F-dur* соч. 15, Мазурка *cis-moll*, соч. 50, Баллада *f-moll*, соч. 52), Чайковского (Соната *G-dur*, соч. 37), Лядова (Прелюдия *h-moll*, соч. II, Мазурка *As-dur*, соч. 9), Листа (Утешение *E-dur*, этюд «Мазепа») и Бетховена (трио *Es-dur*, соч. 70 № 2, исполненное совместно с И. Гржимали и А. Брандуковым). Как публика, так и критика единодушно отметили высокие достоинства молодого пианиста; многие почувствовали, что на концертной эстраде появился артист, призванный сказать свое слово в исполнительском искусстве.

В 1896—1897 годах Игумнов продолжал концерттировать и одновременно давал частные уроки в Москве. В 1898 году он уехал в Тифлис, где в течение года преподавал в музыкальном училище Русского музыкального общества. В 1899 году он, по инициативе Танеева и Сафонова, был приглашен в число профессоров Московской консерватории. С этого момента вся его артистическая и педагогическая деятельность не разрывно связана с художественной жизнью Москвы, в частности с жизнью Московской консерватории. Ни один концертный сезон не обходится без его участия: он играет и в симфонических и в камерных концертах, часто выступает в концертах Керзинского кружка любителей русской музыки, дает интереснейшие циклы фортепьянных вечеров. Многие произведения русских авторов, в том числе такие, как соната *d-moll* № 1 Рахманинова, концерт *f-moll* № 1 Глазунова, концерт *es-moll* № 1

Ляпунова, соната-фантазия *gis-moll* № 2 Скрябина, вариации на тему Глинки Лядова, находят в его лице первого исполнителя и неутомимого пропагандиста.

Великая Октябрьская социалистическая революция сыграла значительную роль в жизни Игумнова. Она явилась для него как бы порой второго творческого рождения. Она открыла перед ним возможность служить средствами своего искусства высоким целям человеческого прогресса. Игумнов понял, что настало время, когда музыка действительно сможет стать достоянием широких народных масс; он почувствовал, что в концертные залы пришел новый слушатель, жадно впитывающий в себя лучшие достижения старой классической культуры.

Именно после Октябрьской революции художественная деятельность Игумнова приобрела наибольшую интенсивность, достигла полного размаха, насыщенности и многообразия. Именно в эти годы достиг он наивысших результатов в своей работе и заслужил высокое признание народа. Игумнов много выступает и в больших концертных залах и в клубах — перед рабочей и красноармейской аудиторией. Он становится активным строителем новой социалистической музыкальной культуры, участвует в работе музыкального отдела Наркомпроса, Главпрофобра, ГУСа, а с 1924 года принимает на себя руководство Московской консерваторией. В годы его ректорства (1924-1929) в учебном процессе была проведена коренная реформа, приблизившая консерваторию к широким массам.

Много горячей любви, искреннего увлечения, бескорыстия проявил Игумнов в сложном деле создания советского музыкального высшего учебного заведения. При этом ни на один момент не прекращает он своей интенсивной исполнительской и педагогической деятельности. Он концертирует не только в Москве, но и в других городах Советского Союза (Ленинграде, Тбилиси, Баку, Ереване, Одессе, Харькове, Ростове, Воронеже, Казани). Он проводит интереснейшие циклы концертов из произведений Бетховена, Шопена и Листа. Он является первым исполнителем <в Москве ряда произведений советских композиторов (4-я соната Прокофьева, «Пожелтевшие страниц цы» и «Причуды» Мясковского и др.). В тридцатых годах он играет, впервые в Советском Союзе, 4-й концерт и Рапсодию на тему Паганини Рахманинова. Ему есть что сказать на языке своего искусства, и он с поразительной настойчивостью, последовательностью и целеустремленностью доносит свои замыслы до слушателей. Чуткий и великий мастер в деле открытия талантов и обработки их, он воспитывает все новых и новых пианистов, в том числе таких, как Л. Оборин, Я. Флиер, М. Гринберг и др. Он отдает все свои силы и знания молодому подрастающему поколению.

Таков в самых кратких чертах жизненный путь Константина Николаевича Игумнова: он свидетельствует о напряженной пылливой работе, о непрестанных исканиях, о высоком понимании искусства. Во весь рост встает перед нами простой, скромный, глубоко искренний и совестливый советский художник, всеми своими силами помогающий строить культуру нового, социалистического мира, художник-патриот, посвящающий каждый день своей жизни родному искусству, высшему ценителю и творцу искусства — народу.

*

Было бы тщетно и бесполезно искать в оставленном нам Константином Николаевичем богатейшем педагогическом наследии какую-либо «систему» в узком, догматическом смысле этого слова. Такой «системы» у него никогда не было, да и не могло быть. Вся жизнь его была наполнена неуклонным движением вперед, непрестанным совершенствованием своего искусства, а вместе с тем и постоянным обновлением художественных средств и приемов.

«Моя педагогика, — говорил он, — целиком связана с исполнительской практикой, а последняя, конечно, не раз изменялась; менялись вкусы, менялась окружающая обстановка, среда — политическая, общественная, литературная. И все это не могло не отражаться на средствах воплощения».

«Жизнь вносит коррективы в художественные взгляды. Новое содержание — новые средства».

И, действительно, Константин Николаевич обладал необыкновенно настойчивой, целеустремленной натурой. Талант его развертывался неуклонно, последовательно, непрерывно. Прошла молодость, зрелость, наступила старость, а казалось, все еще не было конца его развитию. Лишь очень немногие смогут сказать о себе так, как сказал Константин Николаевич в день 45-летия своей исполнительской деятельности: «Только теперь я начинаю понимать, как надо играть на фортепьяно. До сих пор я в сущности больше пробовал, размышлял, искал». *(О том же самом писал он и в своих письмах в годы войны. Например: «Вообще в исполнительской сфере у меня кое-какие находки и играю гораздо лучше, чем раньше».*

«Я снова замечаю в своем исполнении новые черты. Во мне как-будто отстоялось нечто более определенно...»

Или: «За этот год я как будто набрел на кое что новое в своем исполнении или вернее кое что уточнил в своих намерениях».

Острым критическим чувством неуспокоенности были проникнуты и

заключительные слова его доклада на торжественном вечере фортепьянного факультета, посвященном 80-летию Московской консерватории. Как бы подытоживая всю свою художественную деятельность, он сказал тогда так: «Мой исполнительский и педагогический путь был сложен и извилист; взгляды мои «а пианистическое искусство неоднократно менялись. Лишь в тридцатых годах я пришел к тем принципам, которых придерживаюсь сейчас, причем вполне осознал и «нашел» себя совсем недавно. Изменится ли что-либо в будущем, угадывать не стану, но возможно, что кое-что станет иным».

И, наконец, еще более поразительна фраза, сказанная им за несколько дней до смерти: «Хочется жить, ведь так много еще осталось несделанного».

О чем свидетельствуют все эти признания Константина Николаевича? Прежде всего о его редкой скромности, строгости и взыскательности, о смелой беспощадной самокритике, о непреклонном стремлении к новым достижениям, об отсутствии какого бы то ни было тщеславия и самоуспокоенности. Константин Николаевич хорошо знал не только свои достоинства, но и недостатки, и никогда не утешал себя в интересах собственного возвеличения тем, что у других они тоже есть. Наоборот, он открыто говорил о своих погрешностях и вечно был занят их исправлением, он настойчиво шлифовал, совершенствовал свое искусство. Там, где другие удовлетворялись достигнутым и останавливались в своем росте, он шел дальше. Как большой артист и педагог, он никогда не довольствовался сделанным, не успокаивался на добытых результатах, как бы благоприятны они для него ни были. В своей пианистической работе он исходил не только из существующего, имеющегося в наличии, но и из того будущего, к которому страстно и упорно стремился. В нем не было ничего неподвижного, окаменелого; он постоянно, говоря словами его любимого писателя Н.С. Лескова, «передельвался» и не «передельваться» не мог.

Именно поэтому Константин Николаевич никогда не мирился с догматизмом, начетничеством, доктринерством. Живое искусство для него никак не укладывалось в систему удобных и раз навсегда установленных правил и рецептов.

«Чем больше я живу, — говорил он в кругу своих учеников, — тем больше убеждаюсь в том, что вообще нет какой-то одной догматической системы, которой следовало бы придерживаться на протяжении всей жизни. Все изменчиво, все подвижно, так зачем же здесь держаться за что-то неизменное и застывшее... Когда я слышу о пианистах, нашедших «систему», мне постоянно вспоминаются слова Листа: «Хорошая вещь система, но я никогда не мог найти ее».

Значит ли это, что у Константина Николаевича не было определенной линии в

искусстве? Значит ли это, что у него не было твердых убеждений? Нет, нисколько! Его развитие, его искания — это не беспорядочное шатание из стороны в сторону. Это искания, закономерно вытекающие из его общего, глубоко правдивого и жизненного мировоззрения. Это искания большого, совестливого и принципиального художника, бесконечно требовательного к себе. Можно смело сказать, что как бы ни изменялся Константин Николаевич в частностях, он в основном всегда оставался себе верен. У него, несомненно, была своя определенная линия в искусстве, причем линия реалистическая, глубоко плодотворная. Он был кость от кости, плоть от плоти передового русского искусства; в нем подлинно жила та великая реалистическая традиция, которая позволила русским музыкантам завоевать всенародное признание и любовь. Он никогда не поддавался моде, берег драгоценное классическое наследие для будущих поколений. И с годами эта реалистическая направленность становилась у него все более и более ясной, четкой, уверенной. Отвергая педагогическую «систему» как неизменную сумму правил и рецептов, он в то же время всем своим вдохновенным педагогическим трудам утверждал ее как творческий метод самовоспитания. Он решительно и твердо шел по пути высокого, не знающего предела в своем развитии, мастерства.

АВТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ

*Исполнительское творчество.— Авторский текст.—
«Архитектурный чертеж» — Исполнительский план
и импровизационность*

Те, кто читал или просматривал известный конспект Игумнова, опубликованный в журнале «Советская музыка» (См. *Игумнов К- Н. Мои исполнительские и педагогические принципы [конспект доклада]. «Советская музыка», 1948, № 4*), вероятно, помнят, с чего начинается Константин Николаевич изложение своих взглядов. Он начинает с проблемы «Автор и исполнитель». Случайно ли это? Конечно, нет. Для него, как и для каждого подлинно крупного исполнителя и педагога, эта проблема является центральной, исходной, как бы определяющей собою все остальное в сложном и многогранном процессе исполнения.

Как же ставит эту проблему Константин Николаевич? В чем видит он основные трудности ее разрешения?

Прежде всего он подчеркивает значение творческого элемента в исполнительском искусстве. Он считает односторонним, а стало быть, и недостаточным тот взгляд, согласно которому все дело заключается в том, чтобы быть послушным, безынициативным передатчиком авторской воли. По его мнению,

наполнитель — это не адвокат, не ходатай, не бесцветный музыкант, пассивно плетущийся в хвосте у автора; исполнитель во многом творец.

«Исполнитель, конечно, посредник, но посредник творящий. Исполнитель прежде всего творец. Это у нас подчас игнорируется. Рассуждают так: композитор — это все, он полновластный хозяин, а исполнитель — это своего рода приказчик. Неверно! Исполнитель не приказчик, не раб, не крепостной... Без него музыка, записанная в нотах, мертва. Исполнитель вызывает ее к жизни...»

В свете этого становится очевидным, что Константин Николаевич должен был отрицать — и действительно категорически отрицал — рабскую подчиненность исполнителя автору, арифметическую точность, не согретую живым чувством. Он понимал, что там, где такое бездушное исполнение имеет место, не может быть и речи о подлинном творчестве. А труд исполнителя он всегда считал трудом самостоятельным, творческим; он был убежден, что исполнительское искусство живет не только отраженным светом, но и своим собственным, что оно не только пользуется готовым, чужим, но и создает нечто новое, свое.

В сущности он был одним из самых придирчивых исполнителей: скрупулезно, с разных сторон выверял он авторский текст, его понятность, доходчивость, психологическую остроту. К текстологическому анализу у него всегда присоединялись требования идейные, эмоционально-образные, настойчиво направляемые им к автору.

Из этого, конечно, никак не следует, что Константин Николаевич сколько-нибудь недооценивал значения точного воспроизведения авторского текста. Напротив, он постоянно подчеркивал, что изменения в тексте никогда не идут на пользу произведению. Ученики Константина Николаевича хорошо знают, что для него было несносно умышленное выставление себя на показ посредством произвольного прибавления и искажения отдельных нот и нюансов, что он не признавал фактурных переделок и всякого рода выдумок, равносильных, по его мнению, трюкачеству и фальсификации. В классе, например, он постоянно говорил: «Не надо делать того, чего нет у автора». Или: «Умнее автора все равно не будешь». Или: «Надо всегда стараться понять, почему у автора обозначен именно этот оттенок, а не другой; нельзя придумывать и делать все, что взбретет в голову». Или: «Исполнение никогда не должно превращаться в борьбу исполнителя с автором... Тот исполнитель, который больше думает о себе, чем об исполняемом, не настоящий исполнитель». Он всегда шел при созидании и воплощении авторского замысла не от своих субъективных намерений, а от авторского текста, ища настойчиво возможностей приспособить себя к исполняемому произведению.

В истолковании авторского текста он не переносил ничего туманного, путаного, нарочито и фальшиво усложненного и очень опасался всяких недомолвок, затрудняющих восприятие слушателей. Его пугал не только отдельный неясный эпизод, но и роковое влияние этого эпизода на все дальнейшее развитие исполнительского замысла.

Не терпел он также всевозможных редакторских исправлений и добавлений, чаще всего лишь затемняющих подлинный текст автора, который ему всегда был необходим, чтобы добраться до главной, сокровенной мысли исполняемого произведения. Не случайно, например, он весьма настороженно относился к таким распространенным редакциям, как редакция Клиндворта сочинений Шопена (или как редакция Бузони «Хорошо темперированного клавира» Баха). Он признавал, конечно, несомненную заслугу Клиндворта в отношении известного очищения текста от накопившихся опечаток и неточностей голосоведения, но решительно отказывался видеть в его издании правильное понимание существа шопеновских творений. Он считал, что «исправления и улучшения» Клиндворта зашли слишком далеко и привели в ряде случаев к прямому искажению авторских намерений, к затемнению авторских мыслей. Аналогично оценивал он и усилия всех тех редакторов, которые в силу своей основной установки сознательно шли на искажение текста. *(Особенно опасна, по его мнению, эта установка в тех случаях, когда редактор «по-своему талантлив» Тогда субъективная интерпретация и произвольные изменения становятся академической традицией, и последняя тем сильнее, чем ярче личность редактора).*

По его мнению, главная задача редактора заключается в том, чтобы сохранить сущность произведения и авторские ремарки в неприкосновенности и сделать их живыми для понимания; а это возможно лишь при любовном и бережном отношении к автору, при глубоком изучении его стиля. Исполнительское творчество должно приводить не к искажению авторских намерений, а к наиболее полному постижению и раскрытию их, то есть к жизненному воссозданию авторского замысла.

Итак, неприятие «объективизма», пассивности и натурализма в исполнении вовсе не означало у Константина Николаевича защиты исполнительского самоуправства и произвола. Оно лишь свидетельствовало о постоянном стремлении рассматривать авторский текст как материал для исполнительского творчества.

Если пользоваться терминологией самого Константина Николаевича, то авторский текст — это как бы своеобразный «архитектурный чертеж», «разгадка» и выполнение которого выпадает на долю наполнителя. Иногда эта «разгадка» дается сравнительно легко — там, где мысль автора прочерчена ярко, остро; иногда же на нее уходит масса сил и времени.

Константин Николаевич никогда не следовал слепо авторским ремаркам, не обеднял своей фантазии формальным, поверхностным выполнением содержащихся в тексте указаний. Он всегда стремился понять, что за ними скрывается, чем они продиктованы, то есть пытался творчески раскрыть их внутренний жизненный смысл. Ему, например, недостаточно было установить, что вот здесь следует играть *crescendo* и *forte*, а там *diminuendo*, *piano* и т. п.; ему важно было установить самый характер этих оттенков, их взаимоотношения по силе, времени и качеству звучания. (*«Главное затруднение, — говорит он, — состоит не столько в том чтобы выполнить вообще все музыкальные обозначения (f, p, cr sc, dim и т. п.), сколько в том, чтобы выполнить их в определенной мере, пропорции и в определенном характере»*)

И это, конечно, не случайно. Ибо только в процессе сознательного исполнительского творчества и могла заключаться разгадка того «архитектурного чертежа», который, по мнению Константина Николаевича, всегда намечен автором, и по которому исполнитель должен строить все здание исполнения, начиная от фундамента и кончая мельчайшими деталями.

Может показаться странным: почему Константин Николаевич говорит о «разгадке» «авторского чертежа» в то время, как «чертеж» этот налицо и написан автором черным по белому. Но так кажется только с первого взгляда. Ведь помимо того, что исполнителю всегда приходится разгадывать и воссоздавать образно-психологическую канву произведения и намечать схему самого процесса исполнения, ему подчас приходится разгадывать и устанавливать отдельные детали текста. Вопрос о точной передаче авторского текста не так прост. Все требуют безупречного выполнения авторских указаний, но далеко не все понимают, что чаще всего пианисты имеют дело с уже видоизмененным авторским текстом. Во-первых, существуют разночтения в различных изданиях, причем мы обязаны этим не только редакторам, но и самим авторам, которые подчас допускают те или иные варианты. Во-вторых, в тексте всегда возможны типографские опечатки, и этим опечаткам никак нельзя поклоняться. В тексте имеются и описки автора, следы явной небрежности и поспешности записи. Разобраться во всем этом и правильно понять подлинное намерение автора — дело трудное и требует большой подготовительной работы. Каждый исполнитель имеет бесспорное право на исправление недочетов и описок авторского текста, а также на выбор вариантов; но пользоваться этим правом следует крайне осторожно, так как оно легко приводит к всевозможным заблуждениям.

Следовательно, сколько бы ни уверяли нас в обратном, проблема текста существует, и играть точно по автору не так уж просто, тем более что многие искажения подлинного текста стали уже давно традиционными и бороться с ними

нелегко. Трудности перед пытливым исполнителем возникают буквально на каждом шагу. Нотный текст музыкального произведения представляет собой сложнейший агрегат знаков, обозначающих высоту звуков, их метроритмические соотношения, темп, динамические и агогические нюансы, артикуляцию, фразировку, педализацию и др.; причем лишь в очень немногих изданиях эти знаки выражают авторские намерения с полной определенностью и точностью. Вот почему даже при искреннем желании быть абсолютно точным, легко в каком-то отношении впасть в прегрешения и при этом оставаться в заблуждении относительно истинной причины их. «Разгадка» авторского «чертежа» — первая и важнейшая обязанность исполнителя. «Нельзя просто заучивать текст произведения; следует прежде всего хорошо разобраться в нем» (*В свете сказанного также становится ясным, почему Константин Николаевич часто проводил различие между терминами «играть» и «исполнять» Первый был для него синонимом ремесленного, бездумного, подражательного подхода к делу, второй — означал творчество, активное созидание. Нередко, например, после концерта того или иного пианиста от него можно было услышать такую фразу: «Что ж! Игра сегодня была, а исполнения не было» Или: «Ну, вот и сыграл» Не подлежит сомнению, что все это являлось суровым осуждением внешне корректного, благополучного, подчас даже блестящего, но внутренне опустошенного, ничего не говорящего «нетворческого» исполнения, — исполнения, которое Константин Николаевич за его пассивный, нетворческий, бесцветный характер определял как «пищу без витаминов»).*

Всячески подчеркивая творческий элемент исполнения, Константин Николаевич в то же время предостерегал от опасности произвольной, непродуманной импровизационности. Подобная импровизационность, по его глубочайшему убеждению, чужда советскому художнику, не отвечает всему строю его мыслей и чувств.

«Каждая эпоха подсказывает художнику свой стиль исполнения. Наша эпоха требует прежде всего от исполнителя большой ясности, точности (но отнюдь не переходящей в сухость), органичности в толковании композиторского замысла. Импровизация означает расплывчатость. Я являюсь противником импровизационности в трактовке музыкального произведения. Если у меня есть некоторое увлечение колоритом, то отнюдь не в ущерб выпуклости и четкости рисунка исполнения. Исполнитель прежде всего должен думать о ясности, выпуклости формы, последовательной логичности толкования замысла композитора» (*См статью К Н Игумнова «Творчество, а не ремесло» «Советское искусство», 1933, 26/XI*).

В этой связи Константин Николаевич решительно и резко возражал против декадентских положений, выдвинутых в двадцатых и тридцатых годах некоторыми буржуазными писателями, художниками и музыкантами; в этих положениях утверждался примат импровизации над точным продуманным истолкованием

композиторского замысла В частности, с позиций советского художника Константин Николаевич подверг справедливой критике одну из статей А. Жида, в которой с ложных и реакционных позиций провозглашалась необходимость особого утонченно-импровизационного истолкования произведений Шопена По мнению Константина Николаевича, далеко не всякая импровизационность соответствует творческим намерениям Шопена Сочинения Шопена как раз отличаются совершенной ясностью плана, кристальной четкостью формы, определенностью целого и деталей. И было бы кощунством не учитывать всего этого при их интерпретации

Резюмируя свои мысли по этому поводу, Константин Николаевич писал «Не думаю, чтобы затушеванность и туманность художественных намерений исполнителя, игра несколько замедленная, расплывчатая, как бы подыскивающая один звук к другому.. отвечала бы творческой сущности Шопена. Я боюсь, что такое понимание Шопена может легко привести к приглушенному, салонному исполнению...»

(Следует заметить, что салонной, жеманной интерпретации Шопена, как и бездушиного виртуозного исполнения, Константин Николаевич органически не выносил, не принимал К двум самым нежелательным типам исполнения Шопена он не случайно относил «Шопена молодых девиц» (т е преувеличенно чувствительное, манерное, изломанное исполнение Шопена) и «Шопена виртуозов» (т е исполнение, основанное на внешних бессодержательных эффектах, а также на формально-техническом воспроизведении текста). И тот и другой тип исполнения для него были равно неприемлемы, ибо они «в одинаковой степени уродовали Шопена. Вот что писал он об этом: «Шопен молодых девиц». Здесь преобладают чрезмерная чувствительность, салонная женственность, изломанность О такой манере исполнения, с художественной стороны малоценной, можно было бы и не говорить, если бы она, к сожалению, не имела распространения и не встречалась даже среди профессионалов-пианистов». «Шопен виртуозов». Нельзя сослаться здесь на определенность, точность и убежденность исполнения в данном случае вернее было бы говорить не об определенности передачи, что едва ли следует осуждать а о скудности замысла, прикрываемой внешней уверенностью и блеском. Одни из исполнителей этого типа подходят к своей задаче сугубо формалистически, другие — трактуют Шопена подчеркнуто эмоционально, с большой дозой ложного пафоса и болезненного надрыва третьи, напротив, выхолащивают эмоциональное содержание и центр тяжести переносят на их иногда полную противоположность друг другу, присуще одно общее непонимание творческих замыслов Шопена Поэтому ни один из пианистов этого типа нас удовлетворить не может»)

По мнению Константина Николаевича, в исполнении Шопена «прежде всего необходимы полная ясность и определенность плана» (надо «точно знать, что хотел сказать автор»), далее чрезвычайно существенны правильное понимание чувства ритма», «совершенное владение туше», «фортепьянная инструментовка» особенно важно играть Шопена просто искренне («без какой либо аффектации и позы»), естественно, органично и в то же время ярко.

«Только в результате долгого опыта, путем преодоления ошибочных увлечений и путем длительных исканий я пришел к выводам относительно задач, какие должен ставить перед собою исполнитель подлинного Шопена. Думаю, что решающее влияние на их уточнение оказало на меня

впечатление от слышанного мною в ранней юности А Рубинштейна Его исполнение Шопена (да и других авторов) было полно несравненной и убеждающей простоты и непревзойденной никем эмоциональностью»).

Несомненно, импровизационный элемент играет в исполнительском искусстве известную роль, но он всецело подчиняется направляющему сознанию исполнителя; отправной точкой в работе исполнителя является глубоко продуманный замысел, а не поверхностная, необдуманная импровизационность.

Из сказанного достаточно ясно видно, сколь мудро и органично разрешал Константин Николаевич проблему «автор и исполнитель». С одной стороны, он решительно отрицал нетворческое исполнение, рабскую подчиненность исполнителя автору, то есть отвергал механический подход, «объективизм» в исполнении. С другой — категорически возражал против исполнительского произвола, импрессионистической расплывчатости, непродуманной импровизационности, то есть против неоправданного субъективизма в исполнении. Он постоянно учил исполнительскому творчеству по ясному конструктивно-четкому плану, основанному прежде всего на том, что написано в нотах. Он видел это творчество не в искажении текста, не в уходе от автора, а в том, как исполнитель прочувствовал, как осознал и выразил авторский замысел, то есть видел творчество исполнителя в правдивом раскрытии авторского чертежа, в своеобразном исполнительском зодчестве, связанном в конечном счете с жизнью. Он всегда напоминал о том, что нельзя ограничиваться только внешним воспроизведением нотной записи, что надо учиться у жизни, у природы, идти от «зерна», «сердцевины» пополняемого произведения.

Вместе с тем он также говорил, что «мысли и чувства исполнителя должны течь, как вода из родника, непосредственно от души», что выдумывать вредно («это всегда расхолаживает»), что исполнение должно быть «искренним» и «находить себе дорогу к сердцам людей», что если «оно не трогает», то не стоит о нем много говорить». Словом, он был постоянно исполнен чувства и искания правды, превыше всего ценил в искусстве скромность, простоту.

МУЗЫКА — ЖИВАЯ РЕЧЬ

*Интонационная выразительность — Искусство фразировки — Естественное rubato — Что такое «горизонтальное слушание»? —
О темпе.*

Реалистический подход к исполняемому произведению был органически связан у Константина Николаевича с тремя важнейшими особенностями его художественного метода.

Первая особенность — это постоянное стремление рассматривать музыку как живую речь, как своеобразный язык, «неоценимый прежде всего в качестве проводника мыслей и чувств». Вот что, например, неоднократно говорил Константин Николаевич в последние годы жизни. «Сейчас у меня такой взгляд на исполнение, на музыку. Я хочу, чтобы музыка была прежде всего живой речью... Я думаю, что всякое музыкальное исполнение есть рассказ, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга...»

«Да, музыка — это язык! [Своеобразный] язык, который очень трудно изучить. На этом языке написаны поэмы, рассказы, стихи. Задача исполнителя — рассказать эти поэмы и стихи и сделать это связно, логично, чтобы органично сочетать в одно целое все звенья»

При таком поэтически-речевом понимании исполнительского искусства Константин Николаевич, естественно, главным средством музыкального выражения считал интонацию. Именно на интонацию, как ядро музыкального образа, как средство выявления психологического, характера музыкальной речи и было направлено его внимание. Он прямо говорил, что «основным при изучении музыкального произведения считает интонацию», что от «умения передать интонационный смысл произведения» во многом зависит содержательность исполнения. Как это следует понимать? Да так, что вне исполнительского интонирования для него не существовало подлинно ценного и значительного воспроизведения авторского замысла, что вне эмоционально-речевой выразительности исполнительский рассказ превращался для него в пустую, полную сбивчивых мыслей и фраз игру, то есть становился бессодержательным.

Не случайно Константин Николаевич придавал столь большое значение выявлению так называемых «интонационных точек» фразы, связности и выпуклости отдельных мотивов. Он говорил, например, в одной из своих бесед. «В этой связности музыкальной речи самая трудная задача — найти выделяющиеся интонационные точки. Тут можно планировать по-разному. Можно сделать и так, что выйдет все очень логично, а все-таки будет «не то»... Интонационные точки — это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, [к которой все] как бы стремится. Это делает музыку более [ясной], слитной связывает одно с другим»

Примечательно, что Константин Николаевич советовал «выявлять» эти «интонационные точки» не столько с помощью акцентов, сколько посредством

специальной оттяжки и увеличения длительности звучания. Акценты, по его мнению, предполагают известную внезапность возникновения звука, толчок, интонационные же точки, особенно в кантилене, предполагают большую длительность. Чуть-чуть передержать и усилить интонационно важную ноту исполнитель обязан; это способствует ее выделению без нарушения плавного течения мелодии и придает исполняемой фразе «своеобразный речевой характер». Иногда, впрочем, Константин Николаевич рекомендовал выделять интонационно важную ноту фразы и с помощью., внезапного *pianissimo*) (*Именно потому, что ученики часто не представляют себе «кульминационной точки», к которой должна стремиться фраза, в их исполнении нет подлинного движения.— «они топчутся на месте», «задерживаются на отдельных звуках», «разрывают фразу на части». Тщательно работая с учениками над осознанием логики мелодического движения, Константин Николаевич настойчиво добивался, чтобы каждая фраза представляла собою единое органическое целое, а не ряд разрозненных звуков. «Куда стремится фраза?» «Где ее кульминация?» — Подобные вопросы постоянно возникали у него в процессе работы. «Надо прямо идти к цели, когда играешь, а не застревать по пути...»*)

Однажды, когда ученик играл в классе скерцо E-dur Шопена и тема среднего эпизода (Piu lento) распадалась у него на ряд дугтактов, Константин Николаевич сказал: «В первый раз такое исполнение еще допустимо, хотя оно все же плохо, но когда тема повторяется, то он станет для слушателя просто невыносимым. Здесь нужно мыслить более крупными построениями.»)

В свете сказанного становится ясно не только понятие особых «интонационных» точек, как бы составляющих логический центр, вершину, кульминацию фразы, но и понятия «живого дыхания», «связности и раздельности слогов», «знаков препинания», словом, все то, что обычно применял Константин Николаевич в своем искусстве фразировки и о чем постоянно говорил своим ученикам, показывая в классе то или иное место произведения.

Много внимания Константин Николаевич, естественно, уделял в связи с этим исполнению лиг. Он решительно возражал против механического шаблонного подхода к ним, то есть такого подхода, который обязательно связывает с окончанием лиги снятие руки и цезуру. По его мнению, лиги нередко следует понимать как «смены смычка в пределах единой фразы». Между лигами подчас не только не должно быть цезуры, но, напротив, должна быть грань, как бы объединяющая две части фразы; это способствует «широкому мелодическому дыханию», связывает отдельные мотивы и фразы в одно органическое целое. А связь фраз между собой Константин Николаевич всегда считал одной из важнейших задач, стоящих перед исполнителем: «Исполняя музыкальную фразу, никогда не следует забывать, что перед ней и после нее обычно стоят другие фразы, с которыми она должна быть согласована. Если фраза не будет соответствовать своим соседям и станет не в меру самостоятельной, то это неизбежно

приведет к фальши в общем мелодическом движении, нарушит органическую связь музыкальной речи».

Таким образом, выполнение лиг не должно приводить к раздроблению дыхания; вовсе не следует исполнять последнюю из нот, стоящих под одной лигой, обязательно путем снятия руки, если на то нет специального указания автора; эту ноту лучше всего исполнять посредством особого уменьшения силы звука. Фрагировка исполнителя должна быть столь же естественной, непринужденной и плавной, как человеческое дыхание.

Бесконечно разнообразны встречающиеся в музыкальных произведениях фразы. Также бесконечно разнообразны и приемы их исполнительского воплощения. Но во всем этом многообразии есть одна руководящая нить, которой в конечном счете подчиняются все прихотливые частности. Это — знаменитое «правило неправильности» — *tempo rubato*. В искусстве Константина Николаевича оно играло исключительную по значимости роль. Он видел в нем одно из основных выразительных средств, способствующих достижению жизненности, пластичности и декламационности исполнения.

Вместе с тем он прозорливо предостерегал от опасности преувеличенного *rubato*, которое легко может свести на нет все усилия исполнителя и превратить в карикатуру его лучшие намерения.

В самом деле, Константин Николаевич всегда считал, что *rubato* только тогда хорошо, когда оно естественно, ненадуманно, когда в нем нет резких сдвигов и изменений, то есть когда оно подобно ускорениям и замедлениям безыскусственной человеческой речи. Обычно подобное *rubato* регулировалось у него своеобразным законом компенсации — «сколько взял взаймы, столько и отдал», — то есть небольшие ускорения внутри одной фразы, и в ряду фраз часто вели к эквивалентным замедлениям и наоборот.

Это значит, что вольность темпа должна быть не внешняя, а внутренняя, как бы порожденная душевным волнением исполнителя. Автор, выписывая мелодию ровными длительностями, дает исполнителю право найти тот подлинно «свободный» ритм, который присущ характеру данной мелодии. Дело ума и вкуса исполнителя — понять и прочувствовать то, что невозможно выразить на бумаге.

Константин Николаевич подчеркивает, что именно в подобных едва заметных (основанных на взаимной компенсации) изменениях соотношений длительности, — изменениях, не поддающихся строгому учету, — в умении найти «живое ритмическое дыхание», сказывается художественная индивидуальность исполнителя, то особенное,

что он вносит в исполнение. Ритмический порядок является изнутри, а не извне; его определяет ум, чувство и вкус исполнителя. Если исполнитель не в состоянии почувствовать этот «порядок», если он не ощущает, как живые, все отклонения от метра и все промежутки между нотами, словом, если он не творит ритм изнутри, а лишь механически, чисто внешне воспроизводит текст, то исполнение его всегда будет мертвым оно никогда не сможет передать весь трепет богатой и сложной жизни художественного произведения.

*

Искусство логично развертывающейся музыкальной речи было самым тесным образом связано со второй особенностью художественного метода Константина Николаевича, с понятием так называемого «горизонтального мышления» или «слушания». Это понятие Константин Николаевич неоднократно разъяснял и развивал в своих беседах.

Вот что, например, он говорил осенью 1946 года на торжественном заседании фортепьянного факультета. «Для того чтобы все звенья исполнения-рассказа были согласованы между собой, для того чтобы контрасты были закономерны, необходимо уметь горизонтально мыслить, необходимо каждую интонацию, каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, как самодовлеющее, не смаковать его, а иметь в виду его функциональное значение, рассматривать его в общей связи и, исходя из этого, придавать ему тот или иной характер. Надо всегда иметь в виду все предыдущее и последующее, надо слушать и слышать каждую деталь в присутствии ей значении, в связи с предшествующим и последующим».

По мнению Константина Николаевича, такое «горизонтальное слушание» обеспечивает непрерывность, связность исполнения-рассказа; оно освобождает его от вялости, рыхлости, неопределенности, помогает избежать манерности, «излишнего подчеркивания подробностей, отвлекающих внимание слушателей от главного». «Горизонтальное слушание» как бы дает нам звуковую ткань в движении, выявляет взаимопереходы одних элементов в другие. Оно помогает найти также правильное ощущение движения, помогает овладеть тем особым «чувством ритма», которое объединяет в одно органическое целое планомерные отклонения от основного темпа произведения. Наконец, оно позволяет нам точно определить этот основной темп.

«Горизонтальное слушание» одинаково необходимо как в процессе подготовительной работы, так и при исполнении на эстраде. Разница лишь в величине и степени интенсивности звукового представления, а также в напряжении воли, от

которых в конечном счете зависит наше умение «горизонтально мыслить».

Определение основного темпа Константин Николаевич относил к числу самых трудных задач, стоящих перед исполнителем. Он полагал, что метрономические обозначения сплошь и рядом мало что дают исполнителю и далеко не всегда бывают понятны. Что, собственно говоря, они означают? Основной ли средний темп произведения, от которого в процессе исполнения возможны отклонения в ту или другую сторону? Наиболее быстрый темп, встречающийся в произведении? Наименьший темп? Константин Николаевич даже считал, что разные композиторы могли по-разному понимать метрономическое обозначение темпа. Некоторые, например, могли обозначать метрономом темп наименьший, который вовсе не обязателен для всего произведения в целом. Некоторые, напротив, могли указывать темп наибольший (так, например, иногда поступал Шуман). Отсюда следовал решающий вывод, что метрономические обозначения темпа чаще всего бывают условны, относительноны. К тому же для того, кто с помощью «горизонтального» слушания может проникнуть в дух исполняемого, они вряд ли нужны (ибо такой исполнитель сможет верно определить темп исполняемого произведения и без помощи метронома); для того же, кто не в состоянии постичь существа исполняемого, обозначения темпа все равно бесполезны. *(Естественно, что Константин Николаевич крайне отрицательно относился к занятиям с метрономом. Он считал, что такого рода занятия «под метрономом», как правило, пагубны для пианиста)*

Однако, не считая необходимым математически цифровое исчисление темпа, Константин Николаевич всегда ратовал за установление основной доли движения, то есть за выявление метрической единицы движения, — четверти, восьмой и т. д., — которая уже не должна быть делима на более мелкие единицы и которой в конечном счете определяется скорость движения. В этом отношении он всецело следовал по пути Антона Рубинштейна, как известно, указывавшего в своих произведениях лишь основную долю движения и обычно не обозначавшего ее цифрой. Такой подход к произведению представлялся Константину Николаевичу наиболее справедливым и наиболее соответствующим принципу «творческого исполнения».

Установление основной метрической единицы движения позволяло Константину Николаевичу осознать живую «ритмическую пульсацию», определить то «направляющее движение», которое как бы пронизывает собою все исполняемое произведение. Без внутреннего ощущения «направляющего движения», «пульса», в основе которого лежат то четверти, то восьмые, то шестнадцатые и т. п., по его мнению, невозможно органичное, подлинно живое исполнение.

Особенно большое значение придавал Константин Николаевич сохранению, единого стержня — основного, среднего темпа произведения. Он считал, что в истинно художественном исполнении этот темп, несмотря на все встречающиеся по пути отклонения, должен ясно «чувствоваться на протяжении всего сочинения» и, в конечном счете, оставаться, благодаря «справедливой компенсации», без заметного ущерба. «Средний темп необходим»,— так говорил он. И прибавлял к этому: «...всего же более необходимо чувство ритма, позволяющее объединить в органическое целое планомерные отклонения от основного темпа и заставляющее [всегда] своевременно возвращаться к основному темпу».

Он всегда решительно возражал против необоснованных и преувеличенных изменений основного среднего темпа.

«Исполнению особенно вредит неправильное определение основного темпа произведения и необоснованное изменение его. Именно раздробление темпа чаще всего приводит к нарушению цельного впечатления от исполнения; оно столь же антихудожественно, как и равнодушное отбивание такта. Верное, свободное от механичности выражение может и должно быть достигнуто без чрезмерных отклонений от основного темпового стержня произведения».

Показывая как-то в классе рапсодию *h-moll* Брамса, он со свойственной ему проницательностью заметил: «В последнее время вошло в моду избегать единого темпа в исполнении произведения. Часто строят план интерпретации по принципу контраста: один кусочек играют быстрее, другой медленнее и т. п. А между тем русские пианисты времен Антона Рубинштейна так не играли. Я помню, как крайне недоумевал Танеев, когда д'Альбер произвольно и резко изменял темп во второй теме первой части сонаты «*Appassionata*» Бетховена. Помню, как всех удивляло чрезмерно вольное обращение с темпом Бузони в (ряде произведений Шопена). Не хочу сказать, что никогда нельзя менять темп пьесы; кое-где это вполне уместно и надо и необходимо. Но нельзя возводить изменение темпа в принцип и нарушать авторский замысел. Если замысел един, то его нельзя дробить».

Итак, свобода движения — не произвол; свобода движения есть осознанная необходимость. И эта необходимость диктуется основным темпом произведения, который является для исполнителя тем же, «чем удар пульса для человеческого организма».

СОРАЗМЕРНОСТЬ ЦЕЛОГО И ЧАСТЕЙ

*Предел скорости движения — Звуковые градации — Искусство кульминации. —
Целостность исполнения. — Лаконизм выражения*

В определении основного темпа сказывалась и третья важнейшая особенность художественного метода Константина Николаевича — стремление к соразмерности и гармонической пропорциональности целого и отдельных элементов. Не случайно, например, он столь недолго любил чрезмерно быстрые темпы. Стремительное мелькание в плане чисто виртуозном, внешнем, блестящем было ему предельно чуждо. Он рассматривал преувеличения в темпах как одно из проявлений бессодержательного исполнения. Больше того: он видел в этих произвольных преувеличениях одно из коренных зол исполнительского искусства, одно из проявлений упадка и разложения.

«Чрезмерная быстрота,— говорил он,— еще не создает жизни... Ею вовсе не проверяется наличие темперамента и подлинной виртуозности... Она скорее свидетельствует о музыкальной неполноценности, скудости исполнителя». И далее: «Я придерживаюсь одного старого определения темпа, согласно которому предел скорого темпа — это возможность услышать реально каждый звук. В этом определении много верного. Если бы пианисты действительно слышали каждый звук, то они наверное были бы предохранены от тех головокружительных темпов, которые, к сожалению, стали весьма частыми на концертной эстраде и которые скорее свидетельствуют о художественной несостоятельности исполнителя, чем о его силе».

Следовательно, дело не столько в скорости движения, сколько в том, «чтобы все прозвучало»; для этого же необходимо определенное время. У истинно хороших исполнителей темп может быть лишь настолько быстрым, насколько эта быстрота не исключает возможности интонационно-выразительного исполнения.

Еще яснее стремление к органической соразмерности целого и частей сказывалось у Константина Николаевича в области динамики. Он постоянно учил тому, чтобы каждый динамический оттенок был не только внутренне обоснован, но и правильно, нормально дозирован.

Вот, например, одно чрезвычайно характерное для него признание: «Бывает так, что намерения исполнителя, нюансы его вполне правильны, но дозировка их ненормальна: или слишком велика, или, наоборот, слишком мала. Есть алопатия, есть гомеопатия, но есть и ветеринария. Так вот: нельзя чересчур часто прибегать к ветеринарным средствам — все получается подчеркнуто, преувеличенно; кульминации чуть ли не на каждом шагу. Надо дать ушам и чувствам хотя бы на мгновение отдохнуть».

Особенно возражал Константин Николаевич против преждевременных динамических нарастаний, не подготовленных всем предшествующим развитием. В динамическом нарастании, как и в нагнетании темпа, постепенность, последовательность градаций для него были важнее всего. Волна катится за волной, вал идет за валом, пока не наступает кульминация или, как он сам говорил, «девятый вал».

Вот его требование на этот счет: «Сдерживайте себя, сдерживайте себя как можно дольше, пока хватает сил. Никогда не перепрыгивайте сразу на фортиссимо. Всякому овощу свое время. Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своем месте, когда она действительно является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием...» По мнению Константина Николаевича, ни одна кульминация не должна звучать столь же ярко, как центральная; различия в их силе и напряженности как бы определяют основные грани произведения, придают исполнению стройность, выпуклость, рельефность и, главное, многообразие.

«Слушатель устает, когда он слышит пианиста, у которого все эпизоды равно высокие, напряженные. Это способствует тому, что и кульминация перестает действовать как кульминация, а только мучает своим однообразием».

Итак, один из самых распространенных недостатков в искусстве исполнения — это отсутствие соразмерности в динамических градациях; никогда нельзя забывать о том, что сила в музыке, как и во всем другом, качество относительное. В этой связи Константин Николаевич любил ссылаться на мудрые слова Глинки: «Никакое страшное *fortissimo* не сравнится в эффекте с простым *forte*, если это *forte* выгодно распределено и если оно, в полном согласии с идеей сочинения, ловко, умно подготовлено предыдущим...»

*

Психологическое обоснование и точный расчет динамических оттенков, равно как и сбережение сил для решающей кульминации, неразрывно связаны у Константина Николаевича с целостностью исполнения. Все зависит от создания цельного исполнительского плана, то есть от «авторского чертежа», раскрытого взятого в «перспективном развитии». Что это означает? Да то, что исполнитель должен распределить свои силы так, чтобы их хватило на все эпизоды произведения, на все кульминационные моменты в нем. Исполнитель должен подчинить эти моменты одной центральной идее, определяющей собою направленность, характер исполнения. Он

должен суметь так распределить свою внутреннюю и внешнюю технику, чтобы исполнить произведение во всем его единстве и многообразии. Нельзя «смаковать» детали; нельзя из-за деревьев не видеть леса. Нельзя уподобляться человеку, «засматривающемуся на все встречающиеся на улице витрины и придающему всему, обнаруженному в них — и значительному и незначительному, — одинаковую цену».

«...Ничто так не затемняет общей линии, ничто так не мешает нарастанию и фиксации целого, как педантичное «смакование» подробностей. В конце концов оно раздражает и дезориентирует слушателя, — так же как декламация чтецов, подчеркивающих (часто узко субъективно) облюбленные ими отдельные слова, жертвуя ради этого и общим настроением, и формой стиха, или как исполнение романсов вокалистами, поверившими драматическим режиссерам, что исходная точка в романсе — текст (толкуемый также субъективно) и что на основе его можно отказываться от музыкального смысла, не смущаясь тем, что при этом может быть искажен самый замысел композитора». В исполнении всегда есть главное и второстепенное, существенное и несущественное. Основная идея не должна тонуть в мелочах, не должна заслоняться незначительными элементами. Детали не выдумываются; детали естественно вытекают из охвата целого. Если чувство целого у исполнителя отсутствует, то произведение неизбежно распадается на тысячу мелких кусков, ничем не скрепленных между собой. Даже тогда, когда произведение в силу своего построения не дает нам сразу цельного впечатления, надо упорно искать целое. Приходится восполнять и соединять перемежающиеся и нередко противоречащие друг другу эпизоды, чтобы восстановить для себя целостную и последовательную картину развития произведения. Как бы пестро ни было по своему составу произведение, оно должно развертываться в процессе исполнения неуклонно, непоколебимо, с поистине железной логикой. «Разрывы» в единой линии развития не должны иметь места; «швы» — это ненужный шлак, количество которого необходимо свести к минимуму. Все должно быть согласовано, слито в одно органическое целое; каждый штрих должен соответствовать общему замыслу.

«Я всегда, — говорил Константин Николаевич, — стремился к единству в исполнении, постоянно добивался, чтобы из целого у меня сами собою возникали детали, чтобы они как живые представали передо мною. Я никогда не пытался выдумывать деталей, а всегда ждал, когда они естественно выявятся из ощущения целого». И со своей обычной самокритичностью добавлял: «К сожалению, мне это не всегда удавалось. Самое трудное — ощутить исполняемое во всей его полноте и целостности».

Постоянное стремление к соразмерности целого и частей приводило к сдержанности и лаконизму выражения.

Константин Николаевич действительно никогда не преувеличивал, стремясь быть простым, ясным и точным. Слишком быстрый темп ему, повторяю, претил. Слишком громкие звучания ему были ненавистны. Излишнее обилие эмоций, сентиментальная изломанность исполнения его раздражали. Он никогда не переворачивал все вверх дном, не грешил грубостью. Никогда не преклонялся перед пустыми, кричащими эффектами.

«В исполнении, — указывал он, — [всегда] есть предел возможного, кто чувствует этот предел, тот имеет хороший вкус, кто не чувствует его, хватается через край, тот обладает сомнительным вкусом» С другой стороны, мы редко встречали в его исполнении бесцветные и тусклые эпизоды, размеренное и пропорциональное вовсе не противоречили у него разнообразию; они так же были разнообразны, как и другие средства. Словом, во всем и всегда он стремился к простому, естественному, реалистическому искусству, как бы сжатому, конденсированному до предела.

Невольно в этой связи вспоминаются слова Льва Толстого, сказанные как-то в присутствии Константина Николаевича и дошедшие до нас благодаря добросовестной записи писателя П. А. Сергеенко «...в искусстве важно, чтобы не сказать ничего лишнего, а только давать ряд сжатых впечатлений, и тогда сильное место даст глубокое впечатление» («Л. Толстой о литературе и искусстве» Записи В. Г. Черткова и П. А. Сергеенко «Литературное наследство», № 37/38)

Эти слова были сказаны Толстым в конце 1899 г, после исполнения Константином Николаевичем в доме Толстого (в Хамовниках) нескольких произведений Шопена, — исполнения, которое, судя по той же записи, глубоко тронуло великого русского писателя.

ОБРАЗНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Общие замечания — Характер образных сравнений — Образные представления и исполнение на эстраде — Исполнительская воля

Мы уже говорили о том, что для Константина Николаевича исполнение всегда было актом творческим. Это — живой, содержательный, образный рассказ, обладающий определенными закономерностями и последовательно развертывающийся, как бы «горизонтально текущий» во времени. Основная задача исполнителя заключается в том, чтобы правильно построить, сконструировать этот рассказ и, отбросив все лишнее, правдиво донести его до слушателей.

Что же помогает исполнителю в этой труднейшей созидательной работе? Что облегчает ему воплощение полноценного художественного замысла? Константин Николаевич отвечает на это так: окружающая нас действительность, природа, жизнь, быт, личные переживания, литература, живопись, театр У исполнителя при работе над произведением часто возникают те или иные образные представления, причем они — и это особенно подчеркивал Константин Николаевич — не столько являются определенной программой, сколько служат аналогиями, помогающими уяснить основной смысл исполняемого, то есть играют роль своеобразных «рабочих гипотез», «предположений», «догадок».

Почему Константин Николаевич придавал этому моменту в работе исполнителя столь большое значение? Да потому, что «только рассказывать», по его мнению, еще недостаточна — «этого еще мало»

«Надо, — говорит Константин Николаевич, — чтобы в рассказе было определенное содержание, чтобы у исполнителя всегда было что-то такое, что приближало бы его к этому содержанию. И здесь я не могу мыслить музыкальное произведение абстрактно. Мне всегда хочется житейских аналогий. Короче говоря, содержание рассказа я черпаю или из личных впечатлений, или из природы, или из искусства, или из определенных идей, или из определенной исторической эпохи.

Для меня несомненно, что в каждом значительном произведении находится нечто такое, что связывает исполнителя с реальной жизнью. Я не представляю себе музыки ради музыки, без человеческих переживаний. И чтобы рассказ был живым, интересным, необходимо, чтобы исполняемое произведение находило какой-то отклик в личности исполнителя, чтобы оно было близко ему лично. Можно, конечно, перевоплощаться, но все же какие-то связующие личные нити и личное понимание [всегда] должны быть. Нельзя сказать, чтобы я обязательно представлял себе программу произведения. Нет, то, что я себе представляю, — это не программа. Это только какие-то мысли, чувства, сопоставления, которые помогают вызвать настроения, аналогичные тем, какие хочешь передать при помощи своего исполнения.

Вот почему так важно, чтобы исполняемое произведение было близко. Тут сочинить какой-то план, какую-то историю невозможно; выдумывание здесь ни к чему хорошему не приведет. Замысел слагается с помощью «рабочих гипотез» естественно и постепенно, как бы сам собой »

В этом развернутом высказывании Константина Николаевича содержится предельно ясное изложение одного из существенных принципов его искусства Принцип этот настолько ясен сам по себе, что вряд ли нуждается в подробных

комментариях.

В добавление к нему можно привести лишь несколько примеров из педагогической практики Константина Николаевича, дающих яркое представление о характере и направленности его образного мышления. *(Приводимые ниже образные сравнения Константина Николаевича требуют нескольких предварительных замечаний. Прежде всего следует сказать, что Константин Николаевич не так уже часто обращался к своим ученикам на языке образов и аналогии. Но если обращался, то всегда по существу Смелый, точный и простой язык его сравнений будил в молодом пианисте необходимые поэтические ассоциации и наталкивал его на соответствующие художественные приемы. Далее Константин Николаевич вовсе не считал их обязательными для всех, никогда не навязывал их видя в них лишь толчок к самостоятельному художественному творчеству, к созданию музыкального образа)*

1 Соната *c-moll*, соч. 111 Бетховена «Это — символ жизни. Две части сонаты как бы контрасты самой жизни. Первая — это какой-то протест, борьба; вторая — принятие жизни, но не нирвана, не небытие, не полное успокоение, а действенное созерцание У каждого в жизни бывает и то и другое»

2. Соната *E-dur*, соч. 109 Бетховена (последняя вариация третьей части). «Это — величавый заход солнца. Представьте себе горы, чистый воздух, снежные вершины все искрится, сверкает, блестит, и лишь очень постепенно наступают сумерки»

3. «Лесной царь» Шуберта (в транскрипции Листа). «Это не только топот, но и ужас, наводимый на ребенка окружающей природой, шумом леса, быстро плывущими облаками...».

4 Прелюдия *D-dur* Рахманинова «Спокойно и широко. Все должно течь величественно, плавно, подобно ленивой, медленно катящей свои воды реке так текут реки в средней России» *(Интересно сопоставить это сравнение Игумнова с известным сравнением И. Е. Репина «Озеро в весеннем разливе русское половодье»)*

5. Прелюдия *c-moll* Рахманинова «Здесь нет меланхолии. Это скорее какая-то бушующая стихия, ворчит море, бурлит, журчит по камням река, а не плескание в пруду».

6 Этюд-картина *Es-dur*, соч. 33 Рахманинова «Ярмарочное веселье; радостный, шумный, светлый праздник»

7. Соната *G-dur*, соч. 37 Чайковского «Это — утверждение жизни».

8 Соната *A-dur*, соч. 120 Шуберта — (вторая часть) «Пахнет цветущим лугом, а не духами».

9 Соната *As-dur*, соч. 110 Бетховена (первая часть) « Чувствуется звездное небо»

10. Рапсодия *h-moll*, соч. 76 Брамса (заключение). «Начало брезжить утро; облака расходятся, горизонт проясняется».

11. Ноктюрн *E-dur*, соч. 62 Шопена. «Помню мягкий летний вечер; сидел я на берегу пруда; кругом березы... удивительное спокойствие Это запечатлелось и навсегда осталось связанным с ноктюрном» (*Несколько реже возникали у Константина Николаевича сравнения жанрового характера, как например «Здесь образ гуляки, он набедокурил, побил посуду — его спустили с лестницы, он лежит и начинает, наконец, постепенно приходить в себя, не знает еще, где левая, где правая нога и т.д.» («Сарказм» Прокофьева).*

В связи с приведенными сравнениями особенно следует подчеркнуть, что в высказываниях и признаниях Константина Николаевича очень часто встречаются указания на исключительно глубокое и плодотворное воздействие переживаний, вызванных созерцанием природы, и на связь этих переживаний с теми или другими музыкальными образами.

Вот что, например, говорил он в одной из своих бесед: «Помню, как я в первый раз попал на юг, увидел море. Как-то по-другому стало чувствоваться, что-то шире стало, какой-то простор [открылся]. А потом горы — вот что страшно много дает, волнует. Горы помогают музыканту. И вообще пейзаж [леса, поля] — может многим помочь».

Примечательно и то, что некоторые из образных сравнений Константина Николаевича являлись сравнениями, слышанными им из уст авторов. Так было у него, например, с сонатой *d-moll* Рахманинова, содержание которой он, по указанию самого Рахманинова, связывал с «Фаустом» Гёте: первая часть — Фауст, вторая часть — Гретхен, третья часть — полет на Брокен и Мефистофель. Так было и с некоторыми произведениями Скрябина, например - поэма соч. 32 № 2 («сатана в гостях»), соната-фантазия, начало первой части («так сливаются морские дали») и др.

Чаще всего Константин Николаевич брал образные сравнения из окружающей жизни; они были всегда просты, невыспренны, непритязательны и, главное, служили не столько средством перевода музыки на другой язык (к чему Константин Николаевич и не стремился, постоянно опасаясь вульгаризации), сколько средствам возбуждения определенного, соответствующего исполняемому произведению или эпизоду настроения. (*Вот, например, еще один характерный пример из педагогической практики Константина Николаевича. В классе ученик играет адажио из сонаты соч. 101 Бетховена, причем играет вяло, равнодушно, «без настроения» Не удовлетворенный его исполнением, Константин Николаевич спрашивает «Как бы можно было словами определить то, что изображается в этой части? — скорбь? Но она бывает разная Мужественная скорбь?— это точнее, но и мужественность может проявляться по-разному Она бывает иногда внешне активной, а иногда сосредоточенной в себе. Здесь она скорее второго рода. Здесь нет взволнованных эмоций Бетховен как бы с [мудрой] вершины смотрит на скорбь Поэтому не следует излишне «волноваться» и «переживать». Однако не надо забывать и о том, что Бетховен был все-таки живой человек, а не «почтенный академический сухарь»,*

так что некоторые вольности ритма здесь возможны, только не надо делать скрябинского рубато»)

Подчеркиваю Константин Николаевич вовсе не считал их обязательными для всех, никогда не навязывал их, видя в них лишь один из путей к созданию музыкального образа.

Полагая, что они могут служить, а могут и не служить материалом для формирования художественного образа, он и говорил их, со свойственной ему чуткостью, только тем, в ком они действительно могли вызвать живой, поэтический отклик.

*

Считая образные представления весьма полезными в процессе подготовительной, предконцертной работы, Константин Николаевич находил их вряд ли уместными, а стало быть, и ненужными при непосредственном исполнении на концертной эстраде.

«Может быть, — говорил он, — иногда, когда выходишь на эстраду, настраиваешь себя... Чтобы возбудить себя, что-нибудь припоминаешь... Но когда играешь, трудно об этом думать... На эстраде надо только слушать себя и следить за логикой [исполнения]... Исходная точка создается раньше. На эстраде нет времени думать. В это время вы никакого реального [внемузыкального] содержания не представляете ... Но если раньше, когда я играл эту вещь, у меня оно было, — оно, конечно, остается где-то в подсознании».

Характерно, что в условиях эстрады Константин Николаевич, как правило, исключал не только «внемузыкальные представления», но и «непосредственные переживания». Он считал, что на эстраде исполнитель лишь воспроизводит наиболее яркие и удачные из запечатлевшихся в процессе подготовительной работы «переживаний» образа: все должно быть сделано раньше.

Вот его откровенное высказывание на этот счет: «Антон Рубинштейн, например, говорил, что он на эстраде никогда ничего не переживает. Все должно быть сделано раньше и отлиться в какую-то форму... А на эстраде все ваше внимание направлено на то, чтобы воспроизвести эту раз найденную форму, воспроизвести наиболее удачно. Не то, чтобы я не допускал переживаний; они могут быть, но они бывают [сравнительно] редко. У нас, пианистов, есть такая примитивная, чисто механическая ремесленная

сторона, которая заставляет уделять ей внимание, и тут свои переживания мешают. Очень опасно, когда начинаешь на эстраде что-то переживать. Тут легко впасть в манерность, нарушить чувство художественной меры, пересолить».

Из этого, конечно, вовсе не следует, что для Константина Николаевича эстрадное исполнение было лишено образного начала и сводилось к механическому, формальному воспроизведению ранее созданного музыкального образа. Эстрадное исполнение было для него всегда процессом живым, творческим. Он лишь возражал против неоправданных переживаний на эстраде и подчеркивал, что произведение должно быть хорошо продумано, глубоко и искренне пережито в процессе подготовки, причем пережито в самом его существе, «зерне».

На эстраде воздается не мертвая зафиксированная форма, не копия того, что было раньше, а живое «образное зерно» произведения, искренне пережитое в процессе предконцертной работы и столь же искренне воспроизведенное в самом исполнении. Это живое «образное зерно» дает ростки, иногда похожие на старые, а иногда совсем новые, даже неожиданные для пианиста. Словом, многое появляется на эстраде впервые, сразу и, естественно, зависит от наличия у исполнителя особого творческого настроения, такого настроения, когда хочется играть, когда один звук тянет за собой другой.

«Разве можно во всех деталях предусмотреть исполнение? У вас есть известные музыкальные образы, вы их воспроизводите в данном частном исполнении. Если вы хорошо настроены, вы можете варьировать отдельные детали, на ходу что-то менять, хотя бы потому, что инструмент не дает того, что вам надо. Когда исполнение удается, музыкальный образ в общих чертах сохраняется, а частности — это дело преходящее. Если у вас есть какая-то общая линия, то пусть эти частности меняются, пусть будут варианты — это хорошо. Если вы будете играть совсем как заученное, это будет мертво.

Исполнение бывает разное в зависимости от настроения. Иногда, играя, я воспринимаю музыку как живую стихию... Бывает также настроение, когда хочется играть, когда один звук тянет за собою другой... А бывает так, что производишь совершенно холодно...

Должно быть творческое воспроизведение того, что раньше задумано, а иначе получается какая-то пища без витаминов. Как будто бы все хорошо, а чего-то не хватает... На эстраде бывает обострение чутья. Оно приходит, когда человек в ударе, но, к сожалению, не всегда приходит».

Итак, с одной стороны, Константин Николаевич возражал против

непосредственных переживаний на эстраде в плане плоском, натуралистическом, приводящем к манерности и тому подобным нежелательным, вещам. С другой — восстал против готовых форм выражения, против механического воспроизведения ранее созданного замысла, против «штампов», заимствованных у других.

Никакие ротовые приспособления его не устраивали; он относил их к ремеслу, а не к искусству. Его требование гласило: все должно создаваться в процессе подготовительной работы, но создаваться как бы заново; и это созданное заново должно творчески воспроизводиться на эстраде. Эстрадное исполнение не подделка формы, созданной в процессе предконцертной работы, а творческое воссоздание «зерна», содержания этой формы. На эстраде не импровизационно творится нечто совсем новое, а творчески воплощается ранее задуманное.

Существенно важно, что на эстраде перед публикой Константин Николаевич считал необходимым играть столь же искренне и просто, как у себя дома. Исполнительского тщеславия, лицемерия он не признавал. Он всегда стремился к тому, чтобы находиться «вдвоем с музыкой» и в то же время быть «близким к публике». Заставить полюбить публику то, что ему было всего дороже, установить с ней теснейший контакт, оставаясь верным самому себе, донести до слушателей самое сокровенное было его заветным желанием. *(Нужен,— говорил он,— какой-то контакт [с публикой]. Нечуткая аудитория всегда отражается на исполнении... Но, с другой стороны, если играть и все время чувствовать аудиторию, то, если ты человек трусливого порядка, все время будешь волноваться. Все-таки нужно забыть публику, забыть, что тебя может кто-то критиковать». Двойственность здесь налицо: с одной стороны — желание установить общение с аудиторией, уловить ее реакцию на исполнение, с другой — желание не думать об аудитории, чтобы последняя не занимала слишком большого места в сознании. В процессе эстрадного исполнения очень важно как бы отрешиться от всего находящегося за пределами эстрады и развить в себе максимальную сосредоточенность на исполняемом произведении).*

Образные представления оказывают нам неоценимую помощь еще в одном отношении. Они развивают фантазию, («Музыканту-исполнителю — говорил Константин Николаевич, — очень важно обладать фантазией, сильным и ярким воображением... Часто играют все правильно, а слушать «скучно, — нет полета фантазии, которая одна только и может оживить нотную запись»), вызывают в нас те или иные побуждения, желания, хотения, направленные на выполнение определенных задач. Они облегчают нам раскрытие «зерна» произведения, идейного содержания, то есть того, что является главным двигателем исполнения. Чем более страстно и непреклонно желание исполнителя, чем оно неотступнее, тем ярче его исполнение на эстраде.

В самом деле, деятельность исполнителя никак не может ограничиться только созерцанием. Исполнение по природе своей активно; оно всегда состоит из

последовательных звеньев отдельных побуждений, желаний и действий; ум, чувство и воля в исполнителе неразрывны. Мало еще чувствовать, мало еще сознавать, постоянно напоминал Константин Николаевич, надо желать, причем желать страстно, надо осуществлять свои желания. И любил приводить в этой связи слова: «Кто хочет — может». Действительно, такое страстное желание - залог успеха в работе исполнителя. Оно пробуждает в исполнителе мощную энергию, преодолевающую всякие препятствия. Оно порождает умение, воспитываемое упорным, ежедневным, осмысленным трудом, оно создает творящего художника. Весь процесс подготовительной работы есть в сущности процесс укрепления, развития исполнительских желаний, осознания того, «чего хочешь», воспитания целесообразной воли. В процессе этой работы исполнитель решает: соответствует ли избранное средство (путь осуществления) волевому побуждению, цели, замыслу исполнения, может ли эта цель быть выражена с его помощью, не слишком ли малы или велики средства и т. д. Исполнитель размышляет, сравнивает одно с другим, отбрасывает негодное, выбирает лучшее, словом, способствует наилучшему достижению поставленной цели. Он отказывается от одного побуждения, переходит к другому, снова отказывается и т. д. Только таким путем настойчивой сосредоточенной работы, путем размышления и практики, путем максимальной концентрации внимания исполнитель обретает подлинное исполнительское мастерство: приходит к осознанию свободы как познанной необходимости.

Эта свобода исполнителя зависит прежде всего от того, насколько он проникается содержанием исполняемого произведения. Свободным в истинном значении этого слова исполнитель сможет быть только тогда, когда исполняемое полностью перестает быть для него чужим, инородным элементом, когда оно становится как бы его личным достоянием. Подобная «абсолютная» свобода почти недостижима. Но чем крупнее исполнитель, тем ближе подходит он к ней, тем чаще следует он своим естественным побуждениям и склонностям, тем больше его независимость.

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Непосредственность восприятия. — Что влияет на характер работы? — Роль и место аналитического метода. — Единство художественной и технической работы. — Первоначальный этап. — Точное прочтение текста. — Процесс кристаллизации исполнительских намерений («бесконечное вслушивание»). — О звуковом представлении. — Медленная и быстрая игра. — Ритмические варианты и предварительные технические упражнения — Как учить «трудные» места?

Каков же был у Константина Николаевича самый процесс формирования музыкального образа? Как протекала у него работа над произведением, начиная от первоначального знакомства с ним и кончая моментом выступления на концертной эстраде? Каковы были особенности и приемы его технического мастерства? Прежде чем перейти к рассмотрению этой группы вопросов, необходимо заметить, что они лишь с большим трудом, да и то далеко не полностью, поддаются обобщению: слишком уж сложны и многообразны факторы, влияющие на процесс работы пианиста. (Более подробно эта группа вопросов рассматривается в статье А. В. Вицинского «Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением» (см. Известия Академии Педагогических Наук, 1950, № 25). Некоторые формулировки и высказывания К.Н. Игумнова, использованные в данном разделе, даются (с небольшими изменениями) в записи А. В. Вицинского.)

Все же сразу бросается в глаза, что в основе работы над произведением у Константина Николаевича лежит непосредственность восприятия, целостное постижение музыки. В самом деле, Константин Николаевич был решительным противником стандартного раз навсегда установленного подхода к исполняемому произведению; он полагал, что этот подход во многом зависит от содержания произведения и его сплошь и рядом нельзя предугадать, предвидеть.

В одной из своих бесед он говорил: «Тем, кто спрашивает у меня, как я сам подхожу к произведению, как я его разучиваю, я бы ответил так: «Разве к каждому новому для вас человеку вы подходите одинаково? Разве существует у вас какой-то определенный метод подхода к незнакомым людям? Разве не делаете вы этого в значительной степени непосредственно?» Так и я: когда беру в руки новое произведение, никогда не знаю, как подойду к нему, каким путем буду его разучивать. Первый, да и последующие моменты в работе во многом обусловлены непосредственным ощущением произведения, вслушиванием в него...

Это не значит, что в моей работе нет последовательности, нет мысли прямой и твердой. Они есть, но они подчиняются тому непосредственному началу, тому естественному восприятию музыки, которое все освещает, оживляет... Исполнитель не строит сперва план и не ставит себе какую-то абстрактную цель; он прежде всего дает волю непосредственному чувству [музыки]: остальное приходит потом».

На поставленный перед ним вопрос: «Что вам дает первое ознакомление с произведением?» — он отвечал так: «Иногда совсем ничего, иногда очень много. Все зависит от произведения и моего отношения к нему».

Однако, отдавая должное непосредственному восприятию музыки, Константин Николаевич отнюдь не сводил к нему всю работу исполнителя. Он много думал и много учил, прежде чем играл произведение на эстраде: сознание в сущности определяло весь процесс его работы.

Естественно, что мы не найдем у Константина Николаевича одинакового, единообразного подхода к разучиваемым произведениям. Во-первых, на процесс работы у него несомненно влияет самый характер, склад играемого произведения. Так, на прямой вопрос: «Есть ли у вас какой-либо неизменный, определенный способ работы?» — он отвечал: «Нельзя этого сказать... Я не знаю... В каждой вещи по-разному. Сколько пьес, столько и разных способов работы... Если я скажу, что сначала рассматриваю музыкальную структуру вещи, определяю значение отдельных элементов ее... Не знаю, может быть, все это и делается, но во всяком случае бессознательно».

Во-вторых, на характер работы, на подход к играемому произведению влияют и условия работы. Так, например, срочность, необходимость подготовить произведение к исполнению за несколько дней влечет за собою особые приемы работы; имеет значение и то, знакомо или незнакомо произведение, которое изучаешь.

Вот что говорит об этом сам Константин Николаевич: «Очень трудно сказать, как происходит процесс работы, потому что условия бывают совершенно различны. Единообразного подхода к тому, что играешь, нет. Во-первых, имеет значение то, как производился выбор произведения: производился ли он самостоятельно, или это, может быть, предложенный заказ по какому-либо случаю. Во-вторых, давно ли это произведение известно. Над ним, может быть, и не работал, но все-таки его знал. Тогда на протяжении ряда лет какое-то отношение к нему в общих чертах сложилось. Если это произведение, совсем не знакомое, то какого автора: если этот автор старый знакомый, то особенных затруднений в работе нет; если же это композитор, которого не играешь и который пишет на сложном современном языке, то работа получается иная, более сложная».

*

Примечательно, что Константин Николаевич каждый раз предостерегал от опасности увлечения анализом, особенно на ранних этапах работы над произведением.

Для него воплощение музыкального образа всегда протекало в строгом соответствии «с чертежом, со схемой, данной автором; оно не было процессом надуманного, формально-аналитического творчества, а являлось чем-то естественным и органичным, столь же непосредственным, как и самый первый подход к исполняемому произведению. Константин Николаевич говорит об этом достаточно ясно: «Я не думаю, чтобы при изучении произведения [сразу] нужно было бы применять аналитический метод... Этот метод, быть может, и нужен, но нужен лишь как проверка того, что мысли, которые сложились непосредственным путем, не противоречат самой структуре произведения и языку автора... Если слишком увлечься анализом, то есть опасности, что все исполнение может оказаться расчлененным, схематичным, [проникнутым формальным духом]; тогда пропадает впечатление живой речи...

А музыка — это организм, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга... В музыке не может быть так, чтобы от перемены слагаемых сумма не менялась. Если переставить чисто механически слагаемые, то может получиться совсем иной результат».

Что это означает? Да то, что бездушный, сухой подход к исполняемому произведению Константина Николаевича никак не устраивал, что он был ему предельно чужд. Константин Николаевич подходил к каждому разучиваемому произведению не формально, не надуманно, а всегда по существу, как к живому организму, не терпящему холодного математического членения. Он, подобно другим, считал, конечно, что разум освещает чувство. Но разум художника-исполнителя, по его мнению, не тождествен разуму теоретика-аналитика; разум художника чаще оперирует образами, картинками, звуковыми представлениями, разум теоретика — чисто логическими категориями. Вот почему с первого же момента работы Константин Николаевич стремился к непосредственному постижению произведения, к целостному охвату его. Он с первого же момента работы пытался вжиться вчувствоваться в его образный строй. Как-то естественно и незаметно намечались у него внутренние грани и закономерности исполнения, форма определялась идейным, эмоциональным содержанием, пониманием, а не наоборот. Исполнительский замысел основывался не на «теоретических домыслах» и не на «вкусовщине», не на абстрактно-умозрительных построениях и не на положении «мне так нравится», а на глубоком раскрытии образа, основанном на тщательном исполнительском «анализе», то есть, на сознательном и в то же время непосредственном постижении произведения.

Кстати, предупреждая об опасностях, подстерегающих исполнителя на путях формального анализа, Константин Николаевич тем самым предупреждал об опасности

излишней детализации, которая его всегда страшила. По его мнению, навязчивое увлечение мелочами «затемняет представление о более важных вещах» и нарушает целостность исполнения

*

Известно, что есть пианисты, и таковых немало, у которых процесс работы над произведением ясно расчленяется на отдельные стадии, имеющие специфический характер и способы действий. Так, вначале произведение просто проигрывают в целом, как бы поверхностно знакомятся с ним, затем кропотливо работают над отдельными эпизодами, кусками, техническими деталями, и, наконец, снова, но уже по-иному, играют произведение целиком.

У Константина Николаевича процесс работы над произведением никогда не был подчинен подобному чередованию этапов. Он складывался у него различным образом, в зависимости от многих моментов. Во всяком случае, никакого разделения во времени между художественной и технической работой не было.

Константин Николаевич считал нелепым такое положение (в котором, между прочим, часто оказываются многие неопытные пианисты), когда сперва учат голые ноты, а затем работают над художественной отделкой этих, по большей части механически заученных нот. Для него процесс художественной работы начинался сразу, с самого начала; все происходило нерасчлененно и свободно; в основе работы была игра, то есть исполнение вещи целиком или кусками.

Вот его откровенное признание на этот счет: «Никакого способа, системы или рецепта у меня нет. Начинаешь играть вещь, выучиваешь ее, играешь, играешь, — вот и весь процесс работы...».

Когда, пытаясь уточнить эти слова, у него спрашивали: «Разучивая произведение, чувствуете ли вы себя исполняющим, играющим произведение, и в какой мере?» — то он отвечал так: «Вопрос непонятен; для меня разучивать произведение — это и значит как-то играть, исполнять его».

Константин Николаевич никогда не боялся говорить о том, что исполнение совершенствуется, шлифуется при помощи последовательного повторения произведения. Когда ему напоминали, что подобное повторение может легко привести к механичности, к штампу, он обычно отвечал следующим образом: Это смотря по тому, как повторять. Если повторять сознательно, с умом, так, чтобы во время своей игры все время к ней прислушиваться, как бы подходя к себе со стороны, то такая опасность почти исключена». Решительно возражая против бездумных автоматических

повторений одного и того же места, он в то же время любил приводить своим ученикам крылатую фразу «Повторение — мать учения» Или же вспоминал совет художника П.П. Чистякова «Будет просто, как попишешь раз со сто».

Естественно, что первоначальный момент общения с произведением у Константина Николаевича не был похож на тот «первый этап» работы, который у многих пианистов сводится лишь к ознакомлению с произведением и разбору произведения (подчас весьма поверхностному)

Вот как он сам характеризует этот первоначальный момент «Задача всегда одна и та же — музыка. Все идет изнутри, от представления, которое как то получаешь. Начинаю играть вещь. Если она сложная, крупная, то, конечно, это только приблизительно в настоящем темпе, то есть по мере моих возможностей. Сначала довольно осторожно иду, чтобы все услышать, понять. Очень много времени, внимания трачу на аппликатуру Это у меня очень индивидуальная забота — сделать все удобным с аппликатурной стороны. Тут не только расстановка пальцев, но и распределение материала между руками Большое значение я придаю тому, чтобы рукам было удобно и спокойно Особенно в кантилене Я часто передаю некоторые элементы из одной руки в другую, если так будет меньше суетни и [если так] лучше будет звучать»

В качестве примера может служить хотя бы вторая тема из первой части сонаты *h-moll* Шопена, где Константин Николаевич для спокойствия и удобства движения брал некоторые из нот сопровождения, обычно играемые левой рукой, большим пальцем правой руки

Шопен Соната h-moll, соч 58



В отличие от тех пианистов, которые стремятся на начальной стадии работы лишь приблизительно охватить, освоить вещь в целом, Константин Николаевич ставит перед собою и на этой стадии задачу точного, осторожного, осмысленного прочтения авторского текста С первых же шагов Константин Николаевич требует осознанной работы «Прежде чем что-либо делать, надо дать себе ясный отчет в том, что следует делать», то есть необходимо тщательно изучить текст, «разобраться в нем, осознать его», освоить все указания автора «Без этого нельзя играть». Следует обращать самое

пристальное внимание не только на высоту звуков и их ритмические соотношения, но также и на способы артикуляции, аппликатуру, педализацию, нюансировку и на прочие исполнительские ремарки.

На прямо поставленный вопрос — к чему он больше всего стремится, к беглому ли поверхностному охвату произведения целом или к точности воспроизведения текста? — он без колебаний отвечал так «Нет, к возможно большей точности, к абсолютной точности. Пусть, если трудно — я сделаю что-то «совсем медленно, зато дальше будет легче, дальше будешь уже играть» «Лучше сделать меньше, да лучше»

В этом простом и лаконичном ответе заключена мудрость «большого, опытного художника. Ибо подобный «осторожный», «медлительный» способ работы дает возможность с самого начала разрешить ряд конкретных художественных и пианистических задач, а главное, не засоряет слуха ненужным шлаком, не портит слуха небрежным, быстрым прочтением текста. Если нотный текст с первых же шагов работы недостаточно тщательно изучен, то это неизбежно ведет к ошибкам, заблуждениям, а подчас и к прямой «отсебятине».

*

В сущности подход Константина Николаевича к разучиваемому произведению и весь процесс работы над ним можно было бы охарактеризовать как своеобразный процесс кристаллизации, протекающий на основе непрерывного, последовательного, как бы бесконечного «вслушивания» в музыку Он, кстати, так сам и говорит «Процесс бесконечного вслушивания. Делается все постепенно Если учишь вещь не очень медленную, то не можешь сразу все сыграть в настоящем темпе и так, чтобы сразу все вышло. Значит, все идет постепенно и не нужно тут торопиться. Я должен все хорошо понять, услышать, найти удобную аппликатуру Бывают колебания, но постепенно исполнение кристаллизуется, уточняется»

Этого же принципа «бесконечного вслушивания» Константин Николаевич придерживался и в своей педагогической работе В нем видел он ключ к раскрытию содержания показываемых им в классе произведений Он постоянно напоминал своим ученикам, что во время занятия необходимо внимательно «вслушиваться в свою игру, чтобы ясно судить о звуке, оттенках, педализации. Как будто вы слушаете себя со стороны и критикуете свою игру» Никакие окольные пути, по его мнению, не в состоянии заменить эту главного пути, непосредственно ведущего к сердцевине авторского замысла. Он всегда сокрушался, что эта истина часто признается на словах, а не на деле Ученики не умеют «вслушиваться» в исполняемое, не умеют слушать

«самих себя» Они часто играют вполне бегло, точно, но при всем этом «вслепую», так как в сущности не слышат своего исполнения. По убеждению Константина Николаевича, это объясняется тем раздвоением внимания, которое является уделом каждого пианиста. С одной стороны, надо играть, то есть действовать как исполнитель, с другой — слушать себя, проверять, действительно ли звуковой результат вполне соответствует намерениям. Именно по этой причине гораздо труднее слушать и контролировать себя, чем других.

Чужд или нечужд был Константину Николаевичу прием внутреннего звукового представления произведения? В гипертрофированном виде, как прием исходный, то есть как прием внутреннего звукового представления еще до начала работы над произведением, он был ему несомненно чужд. Ибо Константин Николаевич всегда предпочитал иметь опору в конкретном реальном звучании и, между прочим, именно поэтому не очень-то признавал занятия без инструмента. Характерно, что на вопрос — «знаете ли вы, что есть пианисты, предпочитающие работать без инструмента», — он отвечал так: «Да, иногда замечал, что некоторые пианисты любят рассказывать о том, что они большую часть времени отдают работе без инструмента. Полагаю, что они заблуждаются».

Однако как прием внутреннего прослушивания в самом процессе работы над произведением, то есть в процессе воспроизведения реального звучания, особое внутреннее звуковое представление было ему, конечно, знакомо и близко. Причем этот прием не связывался у него с каким-либо определенным моментом работы, потребность внутреннего вслушивания могла возникнуть у него в любой момент, в любой обстановке, и произвольно и непроизвольно. Так, например, в произведениях «заигранных» эта потребность возникала у него подчас и в самом начале работы за инструментом; цель была очевидна — освободиться от штампа, очистить свое звуковое представление от впечатления, создавшегося в результате многократного прослушивания вещи. Но эта же потребность могла возникнуть у него и в «предконцертный» период, на заключительной стадии работы.

Особенно подчеркивал Константин Николаевич необходимость внутреннего представления звуковой краски, тембра. Он говорил, что «нужна способность не только высотного, но и тембрового слуха», что иначе он и «не представляет себе внутреннего слышания». Для него всегда впереди всего стояло «развитие чувства звуковой краски» и связанной с последней особой нюансировки. От этого развития, по его мнению, зависит и то тонкое чувство интонации, которое отличает истинно крупных исполнителей. Константин Николаевич подчеркивал также необходимость внутреннего

представления ритма (точность движения, ясность акцентов и т. п.), кульминаций, звуковых градаций и т. д. Большое внимание уделял он и развитию внутреннего гармонического представления.

Таким образом, сознательно кладя в основу труда пианиста работу за инструментом, Константин Николаевич никогда не отказывался и от других форм работы. Он много думал и размышлял о разучиваемом произведении без инструмента, как бы мысленно его проигрывал, вслушиваясь в детали. Мысли об играемом иногда занимали его в течение всего дня. Он вспоминал об исполняемом произведении и на прогулке, и дома, и на работе. Каждая минута его жизни была отдана любимому делу.

*

Всю черновую работу Константин Николаевич стремился свести к минимуму: он рассматривал ее как необходимый, но все же маложелательный элемент в работе пианиста. *(В то же время Константин Николаевич подчеркивал, что «для того чтобы что-нибудь вышло и вышло хорошо, нужно известное время нужен известный период [черновой работы], чтобы войти в вещь» или, как еще говорил, «период инкубации»)*

Так, например, он не любил подолгу играть вещь в слишком медленном темпе, не любил «выколачивания», что бы он ни делал за инструментом, он постоянно искал музыку, шел от музыки. Вот что говорил он в этой связи: «Трудное место я проигрываю медленнее, но не в темпе адажио, а в темпе модерато. Медленно нужно бывает проиграть, чтобы проверить, нет ли каких-либо напряжений, неудобных неточных движений, проконтролировать, нет ли тормозящих ощущений, наладить, проверить осязание. Но это только в отдельных местах. А если все выходит и не требует такой работы, зачем же я буду играть медленно? Если я могу играть в настоящем темпе, так я и буду играть в темпе. Буду искать музыку, звучность, слушать и опять искать все время.

Я стремлюсь никогда не отходить от «исполнения» вещи». Отсюда ясно, что к медленной, нарочито громкой, так называемой «крепкой» игре Константин Николаевич относился скорее отрицательно, чем положительно. Ибо при такой игре сразу же, по его мнению, теряется цельность исполнения; музыка как бы улечивается, и все звуки, входящие в состав исполняемого произведения, становятся одинаково грубыми к невыразительными. При такой игре упрощается вся сложная структура разных звуковых планов, нивелируется соотношение одних голосов с другими, снимается все эмоционально-смысловое содержание произведения, нарочито отстраняется музыкальный образ, — словом, все идет в противовес конечной цели игры. А этого

Константин Николаевич не признавал и не мог допустить ни на одной из стадий работы над произведением. Медленную игру, если исключить редкий случай сложной и трудной фактуры, он признавал только как средство «особого проявления» музыкальных и пианистических намерений. Это означает, что он усматривал в ней как бы своеобразное увеличительное стекло, лупу, через которую ясно видно, как и из чего все сделано. Поэтому, если он играл медленно, то играл, не выколачивая ноту за нотой, а с соблюдением всех исполнительских ремарок и указаний. Но эмоциональное напряжение и непосредственное вдохновение при этом, конечно, были исключены; он все детализировал, быть может, даже несколько преувеличивал нюансировку, внимательно вслушиваясь во все, добиваясь точности и художественной тонкости исполнения. Он проверял опорные «интонационные» точки, устанавливал звуковую перспективу, тщательно отшлифовывал каждый звук.

Таким образом, механически Константин Николаевич никогда не играл. Его установка — это не играть «медленно» и «крепко», а играть «медленно» и «выразительно», причем играть обязательно *legato*. Медленная, сосредоточенная игра — это поиски и раскрытие выразительных возможностей, заложенных в произведении. В медленном темпе как бы проверяется все найденное в процессе работы. В медленном темпе проясняется музыкальная структура вещи, отбираются наиболее целесообразные движения, вырабатывается должная степень мышечного усилия и т. п. *Константин Николаевич рекомендовал для выработки точной интонации и правильного, хорошего осязания клавиши заниматься медленно как можно чаще в нюансе piano. Громкая игра, по его мнению, подчас мешает полноценному восприятию звукового результата и не способствует достижению предельной сосредоточенности на исполняемом произведении. Ясность впечатления зависит не столько от силы игры, сколько от силы внутреннего напряжения (внимания)*

Однако играть все время медленно и совсем пренебрегать игрой быстрой — пагубно. В медленном темпе мы все же усваиваем не те движения, которые нужны нам в настоящем подвижном темпе; ведь до известной степени каждый темп имеет присущие именно этому темпу и характерные для него формы движения. Вот почему Константин Николаевич не только любил применять принцип постепенного замедления темпа (доходя таким последовательным способом до предельно медленного темпа, необходимого ему для тщательного контроля и фиксирования звукового и двигательного результата), но и особенно ценил принцип постепенного увеличения темпа (достигая таким последовательным способом максимально возможной скорости). По глубочайшему убеждению Константина Николаевича, играя только медленно, нельзя научиться играть быстро, так как нельзя научиться «быстро думать». В этой связи он ссылаясь на известное суждение И. Гофмана «Чтобы играть быстро, надо

быстро думать; медленная работа, несомненно, фундамент для быстрой игры, но быстрая игра не есть непосредственный результат медленной работы. От времени до времени нужно непременно играть быстро, так как таким путем развивается быстрое мышление».

Нелюбовь Константина Николаевича к «добросовестному выколачиванию» была глубоко обоснована всем строем его художественного дарования, всем его методом работы над произведением. Все, что означало сознательное отстранение от музыки, было ему не по душе, вызывало с его стороны решительный протест, и на это, естественно, он мог пойти только в случае крайней необходимости. Он не признавал механической зубрежки, ведущей, как правило, к отрыву техники от музыкального содержания. Это, по его мнению, не только непроизводительная трата времени, но и прямая дорога к выхолощенному, пустому искусству.

По той же самой причине Константин Николаевич, как правило, отвергал те обходные пути, которые часто применяются многими пианистами и которые лучше всего можно определить термином: «ритмические варианты». Лежащий в основе «ритмических вариантов» принцип членения одинаковых длительностей на разные дробные доли означал для Константина Николаевича наиболее «ремесленный способ работы», до предела механизировавший ее в музыкальном отношении. А на это Константин Николаевич также мог пойти только в крайнем случае (изредка, например, ритмические варианты применялись им при изучении этюдов).

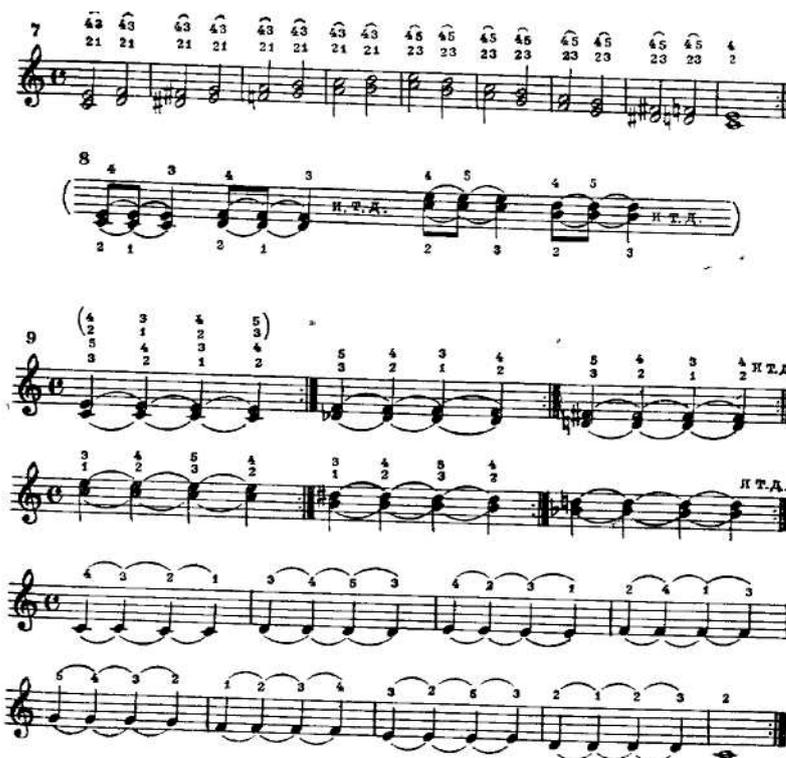
Зато немалое значение придавал Константин Николаевич специальным техническим упражнениям. Свои домашние занятия он чаще всего начинал с игры гамм и арпеджио, обращая особое внимание при этом на легато, ровность и певучесть звука. *(Бывали периоды, когда Константин Николаевич играл гаммы и арпеджио ежедневно и весьма продолжительное время, на вопрос, почему он так много внимания уделяет им, он отвечал «А без этого нельзя». Он никогда не рассматривал гаммы и упражнения как принудительный раздел ежедневных занятий, не относился к ним бесстрастно, безразлично. Польза гамм, по его мнению, несомненна, только играть гаммы нужно правильно, рассматривая их как музыкальный материал. Особенно важно, чтобы*

1) все звуки гаммы брались одинаково сильно, каким бы пальцем ни пришлось играть, 2) все звуки следовали бы один за другим в равные промежутки времени (независимо от взятого темпа),

3) все клавиши нажимались бы одинаково и выдерживались одинаковое время (каждый палец выдерживает свою клавишу только до тех пор, пока следующий за ним не коснется другой, в то самое мгновение, когда берется вторая клавиша, первый палец поднимается).

Особенно большое внимание при игре гамм и арпеджио Константин Николаевич обращал на положение большого пальца. Он рекомендовал держать его «как можно ближе к другим пальцам» и «в сравнительно высоком положении». По мнению Константина Николаевича, низкое «горизонтальное»

чтобы рука при переносе была эластичной; при этом самый перенос делать возможно быстрее и



незаметнее». Или:

(«Играть без толчков рукою, не производя звука, но хорошо ощущая дно клавиши; сначала медленно, затем в быстром темпе. Кисть должна быть все время гибкой, мягкой и эластичной»).

Польза от всех этих упражнений, по мнению Константина Николаевича, заключается прежде всего в том, что «пальцы становятся живыми» и что «развивается более тонкое ощущение клавиатуры».

Заслуживают также внимания отдельные упражнения Брамса и Таузига (из 1 и 2 тетрадей), с помощью которых Константин Николаевич развивал беглость и «разъединенность» пальцев, ровность и мягкость туше, полноту звучания, причем рекомендуя эти упражнения, постоянно напоминал об известном правиле Сафонова: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами»)

Что касается встречающихся в произведении трудных мест, пассажей и т. п., то их приходится учить не только в общей связи, но и отдельно. Каждое препятствие надо преодолевать осмысленным, настойчивым трудом, а не поверхностным проигрыванием произведения в целом. В силу этого деление исполняемого произведения на какие-то части и эпизоды неизбежно. Волей-неволей приходится что-то вычлнять, выделять, учить порознь, то есть временно резать живое тело произведения на куски и части. Иначе работать нельзя. Только резать на куски надо осторожно, осмотрительно, то есть в случае настоятельной необходимости, никогда не выпускать из виду целое, ту стройную связь, которая существует между отдельными кусками. Кое-что полезно проиграть каждой рукой отдельно, опять-таки с целью точного ознакомления со всеми особенностями данной трудности

Понятие осмысленного преодоления трудности включает в себя прежде всего

анализ этой трудности. Необходимо установить, что в том или ином эпизоде, пассаже и т. д. есть действительно трудного, проанализировать эту встретившуюся трудность, а затем уже путем работы преодолеть ее. то есть трудное сделать легким.

Иногда трудность возникает из-за неясного подхода и легко снимается путем простого более удобного членения пассажа:

Шопен. Фантазия f-moll



Нередко трудность значительно облегчается путем применения более удобной и оправданной в художественном отношении аппликатуры. Последнему обстоятельству приходится придавать особенно важное значение. Ибо при выборе хорошей аппликатуры дело заключается не столько в абстрактном физическом «удобстве», сколько в таком физическом «удобстве», которое исключает художественное «неудобство»: полезное и целесообразное здесь слиты воедино. Во многом нам помогает гибкий подход к аппликатуры — с учетом характерных особенностей фортепьянного стиля исполняемого композитора и индивидуальных особенностей строения руки исполнителя; превосходным советчиком является также понимание (и ощущение) качественного своеобразия отдельных пальцев.

Порой трудность устраняется путем умелого распределения звукового материала между двумя руками.



Шопен Баллада №1



Иногда трудность коренится в недостаточном развитии пальцев пианиста (что, естественно, требует специальных упражнений) или, наконец, проистекает из свойств самой фактуры (и представляет затруднение даже для отлично выработанных пальцев).

Существенно важно следующее положение Константина Николаевича: после того как трудность преодолена в отдельности, ее надлежит еще органически связать со всем предыдущим и последующим изложением. Можно хорошо сыграть трудное место отдельно, но в общей связи оно может не получиться. Здесь большое значение приобретает проигрывание произведения целиком или большими кусками. По мнению Константина Николаевича, если много учить «по кусочкам», то и произведение будет «как бы склеенным из кусочков». Вот почему так важно учить «крупными построениями» и как можно чаще проигрывать если не все произведение от начала до конца, то хотя бы его экспозицию, разработку или репризу. Только такой метод работы дает возможность исполнителю создать живой образ, понять правильное соотношение целого и частей, отличить существенное от второстепенного. (Все это находится лишь в процессе игры, «когда учишь не маленькими отдельными кусочками, а целыми крупными построениями».)

Итак, каждая трудность при разумном применении соответствующих средств побеждается. Исполнитель лишь должен установить: где трудно, почему трудно, как облегчить, снять трудность. Главное же, он должен суметь так посмотреть на самое

трудное место, чтобы найти лежащую в его основе простоту. Находить простейшее в сложном — вот в чем заключаются подлинный талант пианиста, его знания и опыт.

ЗВУКОВАЯ ПАЛИТРА

Пение — жизненная основа музыки. — Туше и удар. — Принцип слияния пальцев с клавиатурой. — Пути достижения певучего звука. — Некоторые приемы для достижения звукового разнообразия. — Звуковая перспектива. — Фортепьянная инструментовка. — О педализации

Чрезвычайно характерно, что ни один момент пианистических занятий, даже самые простые упражнения, Константин Николаевич не мыслил без соответствующей работы над звуком. Все у него так или иначе связывалось со звуковым колоритом.

«Вне конкретного реального звучания для меня нет музыки», — так откровенно признавался он, и в этом признании не было ни капли преувеличения. Что бы он ни делал на фортепьяно, он всегда думал, заботился о «хорошем звучании».

Условно можно различить две стороны, две тенденции в его отношении к звуковому колориту. Во-первых, «стремление к полному, мягкому, певучему звуку», стремление «петь на фортепьяно». Во-вторых, «стремление к максимальному разнообразию звуковых красок».

Пение Константин Николаевич считал главным законом музыкального исполнения, или, как он еще сам говорил, «жизненной основой музыки». Он видел коренное зло ряда пианистов, в частности многих из приезжавших к нам западноевропейских гастролеров, в том, что они не могут, да и не хотят «петь на фортепьяно». Вот его подлинные слова: «Часто мы встречаем у пианиста множество добродетелей — и точность, и ровность, и силу, — все как будто хорошо, все на месте, но не находим главного, самой души музыки, естественного пения».

«Уши теперь огрубели. Пианисты перестали уважать певучий звук на фортепьяно, предпочитая ему стук...»

Не случайно Константин Николаевич проводил резкое различие между терминами «туше» и «аншлаг». Термин туше он любил и признавал; термин аншлаг (т. е. удар) — ненавидел. По этому поводу он говорил следующее: «В старое время было хорошее слово «туше» (с французского), и оно правильно отражало отношение к инструменту: именно «туше», соприкосновение с клавиатурой, а не удар! Какой может быть удар? В ответ на удар будет только стук дерева. Удара по клавише не должно быть; клавиши надо скорее ласкать, мягко к ним прикасаться, а не бить их...»

И в самом деле: французское слово «toucher» означает «дотрагиваться», «ощупывать», «соприкасаться», «осязать»; слово же «anschlagen» означает «прибивать», «приколачивать», «ударять».

Тот, кто хоть немножко знал Константина Николаевича Игумнова, тот, кто хоть раз слышал его игру, должен сразу же понять, что выражения ««прибивать», «приколачивать», «ударять» никак не применимы к его искусству: они ему предельно чужды.

Зато выражения «соприкасаться», «ощупывать», «ласкать», несомненно, близки его звуковому восприятию, его манере звукоизвлечения. Он сам говорил, что основным принципом его туше является принцип «слияния пальцев» с клавиатурой, а это, несомненно, переключается с выражением: «соприкасаться с клавиатурой».

Слово «слияние» на редкость удачно характеризует не только манеру его звукоизвлечения, но и самое качество его звука. Точно так же, как за выражением «пальцы прорастают сквозь клавиши» (выражение это принадлежит Рахманинову). Перед нами встает сам Рахманинов с его необыкновенно полным, мощным, упругим, как бы всепроникающим звуком, так за выражением «пальцы сливаются с клавишами» перед нами встает Игумнов с его мягким, нежным, протяжно-певучим, как бы ласкающим звуком.

Таким образом, Константин Николаевич был решительным и убежденным противником «ударных тенденций» в пианистическом искусстве. В этих тенденциях он видел не силу и крепость, а проявление разложения, упадка, деградации буржуазной пианистической культуры, то есть проявление музыкального уродства. Он постоянно предупреждал молодых пианистов об опасности проникновения этих элементов декадентского распада в наши ряды. Он оберегал советское пианистическое искусство от всего уродливого, кричащего, стучащего, ошарашивающего, указывая, что увлечение сухой, бездушной, стучащей игрой — это путь отречения от реалистических

традиций русского пианизма, это — опасный пагубный путь.

*

В пределах данной работы нет возможности рассказать о всех тех советах, средствах, приемах, которые рекомендовал Константин Николаевич своим ученикам для получения певучего звука. Но о некоторых из них сказать все же необходимо.

Прежде всего Константин Николаевич требовал неустанного слухового контроля над качеством извлекаемого звука.

«Все, решительно все, — так говорил он, — сводится к одному [предварительному] условию: внимательно себя слушать; те или иные приемы так или иначе связаны с этим».

Отсюда вывод о необходимости сосредоточенного слухового внимания, ясного и определенного критического отношения к звуку: «всякое рассеяние слуха пагубно сказывается на качестве звучания».

Затем Константин Николаевич рекомендовал всячески избегать как твердого, жесткого удара по клавишам, так и шлепания.

«В прикосновении к клавише не должно быть жесткости; это плохо, когда пианисты форсируют силу звука и доходят до дерева, стучат».

«Когда пианист начинает шлепать по клавиатуре, фортепьяно сразу же протестует и мстит ему трещащей, неприятной по качеству, звучностью».

Или: «Не следует сердито и жестко обращаться с роялем, не следует насиловать его. К роялю надо подходить мягко, нежно. На всякое мягкое обращение рояль ответит лаской (и в звуке не будет резкости), на всякое насилие рояль будет огрызаться (и звук получится резкий, неприятный)».

Далее, Константин Николаевич советовал держать пальцы как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть подушечкой, мясистой частью пальца, то есть стремился к полному контакту, естественному прикосновению, живому осязанию, слиянию с клавиатурой.

«Не должно быть, — так говорил он, — никакой перепонки, никакой корки между пальцами и клавишей; не должно ощущаться никаких препятствий».

По мнению Константина Николаевича, ни в коем случае нельзя смешивать естественное слияние пальцев с клавиатурой, мягкое, непринужденное погружение в нее (по выражению Константина Николаевича, «как в тесто», «как в вату», «до дна»,

словно «выжимая масло») с преднамеренным давлением, которое безусловно вредно.

Вот одно из характернейших суждений его на этот счет: «Так же, как нельзя ходить, продавливая пол ногами, так нельзя и играть, продавливая пальцами клавиатуру: излишнее давление — величайший вред для пианиста».

Показательно в этом отношении и его замечание к исполнению среднего эпизода (*H-dur*) «Фантазии» Шопена: «Все, внизу: рука мягко покоится на клавиатуре, а не давит на нее. Нелепо давить на стул, когда сидишь; не менее нелепо давить на клавиши, когда играешь».

Константин Николаевич рекомендовал избегать жесткой, заранее подготовленной формы руки, стремиться к плавным, слитным и оправданным внутренним содержанием исполняемого произведения движениям.

Приведем ряд его высказываний по этому поводу:

Движение должно быть слитным, плавным и не должно идти вразрез с исполняемым произведением»; «оно должно вытекать из содержания исполняемого; оно должно быть естественным и свободным».

«Одним из самых важных условий хорошего звучания является полное распоряжение своим телом, оправданность и скупость движений, отрицание жесткой, заранее подготовленной формы руки».

«Надо постоянно работать... над освобождением всех своих мышц так, чтобы они были абсолютно свободны и подчинялись приказам мозга. Только сейчас, на склоне лет, я чувствую, что наконец-то обрел эту свободу, после того как всю жизнь работал над ней. Это мое глубокое убеждение: все начинается с ослабления мышц. Пока мышцы натянуты как канаты, ничего путного не выйдет».

«Рука и локоть никогда не должны быть зажаты».

«В то же время рука не должна быть расслабленной. Нужно уметь организовать руку в зависимости от конкретной ситуации, как бы кратковременно фиксируя ее и сразу же затем освобождая».

Следовательно, в кантилене звук извлекается мягкой, свободной, но отнюдь «не разболтанной, не расхлябанной рукой».

После извлечения звука рука мгновенно и плавно, словно по инерции, идет вниз (по терминологии Константина Николаевича, рука как бы «повисает» на кончике пальца, который легко, эластично опирается на клавишу). Это состояние «повисания» и эластичной опорности в кончике пальца чрезвычайно существенно. От него во многом зависит качество звука; оно же служит источником дальнейшего плавного движения (*legato*).

Также не советовал Константин Николаевич делать рукой лишние движения, особенно кистевые и локтевые.

«При игре кантилены, — так говорил он своим ученикам, — рука не должна после взятия клавиши подыматься вверх... Заблуждаются, когда думают, что подобными движениями можно освободить руку. Вихлянием кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену. Рука должна как бы стремиться в клавиатуру, должна придавать пальцам силу; при этом всякая жесткость, разумеется, должна быть исключена...»

Еще говорил Константин Николаевич о том, что кисть, как правило, должна быть гибкой и менять свое положение в зависимости от звукового задания. Часто для получения более полного, насыщенного звука он советовал держать кисть более низко; для (получения легкого, прозрачного звука — более высоко. Движения кисти были у него то плавные, то акцентированные, то скользящие, то ступенчатые.

Константин Николаевич постоянно напоминал о том, что играть *legato* на фортепьяно следует, как бы переступая с пальца на палец, что в кантилене, аккордах, выдержанных, тянущихся звучаниях даже при *pianissimo* необходимо ощущать дно клавиатуры, 'но никогда не давить на нее:

«Подобно тому, как при ходьбе мы чувствуем почву под ногами (но не вдавливаем ее!)».

«Звучит только то, что держится».

Или: «Какое бы *piano* ни было, нужно ощущать дно клавиши, слиться с ней, примкнуть к ней и, что всего важнее, связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец». «Нельзя шептать себе под нос».

И, наконец, Константин Николаевич давал общую характеристику самого (процесса звукоизвлечения: «Звукоизвлечение в основном следует производить движением сверху (пальца, кисти, руки), причем доза этого движения должна быть весьма умеренной, подчас почти незаметной. При этом состояние покоя наступает только в нижней точке движения, а вверху никакой остановки быть не должно. Поднятие и опускание — одно целостное, неразъединенное движение. Остановка наверху только увеличивает количество лишних движений, вносит суетливость и не увеличивает продолжительности звучания».

Что касается второй тенденции в искусстве звука — красочности, колорита, — то в этой области советы и замечания Константина Николаевича были, пожалуй, еще обильнее и разнообразнее. Отметим из них несколько наиболее существенных.

Во-первых, Константин Николаевич считал, что заранее подготовленная форма

руки, фиксация, стандартизация приводит не только к жесткости звучания, но и к звуковому однообразию. Он не признавал застывшей, раз навсегда определенной постановки руки. Вот его слова: «Надо уметь играть по-разному; я отрицаю готовую формулу. Все зависит от звукового задания; оно определяет расположение рук и пальцев на клавиатуре».

По мнению Константина Николаевича, именно разнообразие положения руки, кисти, пальцев — пальцы плоские, слегка закругленные, круглые и т. д. — обеспечивает богатство звуковых красок; также во многом способствуют этому звуковому разнообразию различные виды аппликатуры и различные способы артикуляции.

«Для получения матового звука, — говорил он, — пальцы следует держать более плоско, чем для получения яркого; последний — легче получить с помощью закругленных пальцев».

«Различные приемы звукоизвлечения и артикуляции необходимы для достижения звукового разнообразия. Во время игры приходится применять самые разные движения, вплоть до резкого отталкивания руки от клавиатуры, как бы «вырывания звуков из клавиатуры», которое хотя и не может считаться основным приемом, имеет право на существование, как частный случай звуковой краски».

Во-вторых, Константин Николаевич считал, что для достижения полного звукового разнообразия необходима особая ловкость и гибкость движений. При игре пианист как бы «приспосабливает» свои руки к рисунку исполняемого эпизода, выискивая такие движения, такое положение руки, при которых каждому пальцу было бы удобно. Это «приспособление» содействует извлечению звука определенной насыщенности, характера, оттенка и т. п.

Вот замечание Константина Николаевича на этот счет. «Пианисту приходится приспособлять свою руку к особенностям клавиатуры в зависимости от фактуры произведения, подобно тому как турист на горной трапе выбирает наиболее удобное для ноги положение, обусловленное неровностью».

Естественно, что рука при этом не должна иметь заранее Подготовленной, стандартной формы, а плечи и локти не должны быть зажаты, неподвижны; последнее неизбежно приводит к однообразию звучаний. Требование Константина Николаевича гласит: «Оправданность и скупость движений при их полной свободе».

В-третьих, одним из существенных условий звукового разнообразия Константин Николаевич считал «разъединенность пальцев». По его мнению, каждый палец должен осознавать свою ответственность, быть активно индивидуальным и в то же время

подчиняться интересу целого.

«Если, например, в одной руке двухголосие, то мне важно, — говорил Константин Николаевич, — чтобы пальцы у меня ощущали два элемента, две задачи, два плана и выполняли их как бы в зависимости друг от друга».

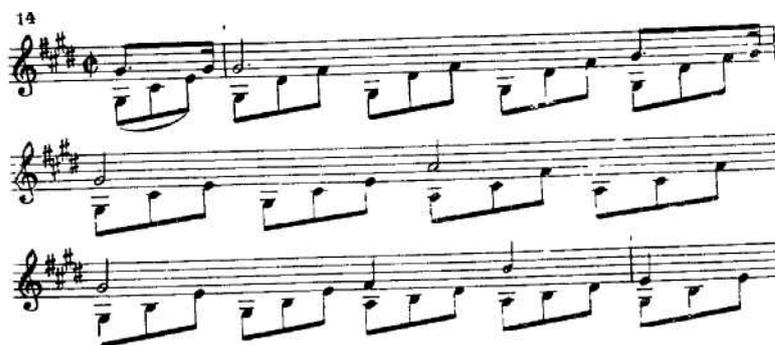
От хорошего пианиста «прежде всего требуется умение передать любимыми пальцами самую выразительную кантилену, одновременно играя другими (не занятыми в кантилене) пальцами голоса второстепенные, сопровождение.

Рука при этом, как говорит Константин Николаевич, должна быть «как бы разделенной на две части», выполняющие две различные звуковые функции.

Примерами подобной «полифонической игры может служить исполнение первой части сонаты *Quasi una fantasia* Бетховена, третьего этюда (E-dur) Шопена, экспромта Ges-dur Шуберта, второй части «Патетической» сонаты Бетховена, второй части фантазии Шуберта и др.; здесь выразительность мелодии достигается не «крепким ударом» одних пальцев, а скорее их тяжестью и наклоном всей руки в их сторону; легкость же сопровождения достигается легкостью туше других пальцев, которые еле-еле прикасаются к клавишам, но зато ударяют по ним четко и определенно.

Вот несколько характерных указаний Константина Николаевича на этот счет:

Бетховен Соната cis-moll, соч.27



«Триоли фона играют легкими, слегка «хлопающими» пальцами (первым, вторым и третьим); пятый же палец погружается глубоко и мягко («как в вату») в клавиатуру»:



«Четвертый и пятый пальцы являются здесь как бы опорой; на них покоится рука; остальные пальцы остаются свободными, живыми, ритмически ясными, определенными»:

Шуберт. Фантазия C-dur, соч.15



«Руку следует наклонить вовне, к пятому пальцу; рука как бы лежит на верхнем голосе; средний же голос играется легкими, свободными и плоскими пальцами».

Аналогичные замечания о наклоне руки, о разделении ее на две части, об исполнении одной рукой двух голосов в различных степенях силы Константин Николаевич делал и к третьему этюду Шопена, и к началу каденции первой части третьего концерта Рахманинова, и к другим произведениям.

Итак, по мнению Константина Николаевича, наклон руки должен, как правило, перемещаться в сторону главного рисунка. Если одновременно приходится вести одной рукой несколько звуковых линий, то следует каждой из них придать свойственную ей индивидуальную звучность. Многообразие в единстве — так можно было бы сформулировать руководящий принцип Константина Николаевича в этой области. С одной стороны, все звуковые линии сливаются в одно целое, с другой — текут независимо по им только свойственному руслу. И все это достигается посредством различного удара пальцев по клавишам: один голос исполняется путем использования энергии всей руки; другой — путем индивидуального, легкого действия пальцев, с помощью ровности и четкости их удара и т. п.

В тесной связи с этим находится метод так называемых «живых» пальцев, особенно близкий Константину Николаевичу, каждый палец «независимо» от руки и кисти мягко и легко поднимается и столь же мягко и легко опускается на клавишу. Этот метод необычайно облегчает возможность играть пассажи ровно на piano и pianissimo, как бы порхать над клавишами (укажем, например, на скерцо из сонаты h-moll Шопена или на каденцию из Фантазии Чайковского в исполнении Константина Николаевича).

«Пальцы, — говорил Константин Николаевич, — как правило, должны быть всегда живыми и активными; на «дармовщину» им существовать нельзя»

«Иными словами, каждый палец должен чувствовать себя ответственным за выполняемую работу. Работая индивидуально, пальцы составляю как бы один дружный коллектив»

«Живые пальцы нужны для того, чтобы каждая нота звучала»)

*

Константин Николаевич всегда напоминал о необходимости соблюдения «звуковой перспективы». Что понимал он под этим выражением, особенно им любимым? Что считал он здесь существенным, основным?

Под звуковой перспективой Константин Николаевич понимал установление соотношения одних звуков с другими по вертикали, приведение их в равновесие, разделение звуковой ткани на первый и второй планы — словом, соподчинение голосов по степени их значимости.

«Как в живописи, — говорил он, — так и в музыке ничего» не выйдет, если все будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные — оставлены в тени или в полутени. Да, звуковая перспектива в музыке всегда есть. Это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания. Нельзя играть все одинаково выпукло и выразительно: в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план».

«Очень часто теперь бывает, что не звучит у пианиста. Шума много, нагромождений еще больше, а хорошего звучания нет. Происходит же все это именно потому, что пианист не учитывает перспективы звучаний, не умеет распределять свет и тени, увлекается такими элементами, с которыми надо держаться поосторожнее, — и вот они вылезают на первый план, заслоняя, подчас, главное...»

«Я очень люблю выражение «звуковая перспектива». Оно касается не только полифонии, но и гармонических сочетаний; оно полно для меня глубокого художественного смысла».

По мнению Константина Николаевича, именно из-за несоблюдения «звуковой перспективы» кантилена часто «не звучит» у пианиста, тонет в общей звуковой массе, закрывается фоном.

«Неопытные пианисты, — говорил Константин Николаевич, — часто не знают, в чем здесь дело и проводят немало времени в бесплодных поисках. А в сущности надо лишь убрать некоторые элементы на задний план, выдвинуть другие вперед, распределить правильно свет и тени, то есть соразмерить силу звучания мелодии и

фона, - и все станет на свое место, все будет звучать по-иному».

Следовательно, пианист должен уметь «вуалировать», то есть приглушать второстепенные голоса. У Константина Николаевича было целое учение о фортепьянной инструментовке, учение увлекательное и плодотворное. Большое число мелких указаний и приемов, вроде уже указанного «мнимого» деления руки на две части, как бы несущие определенные звуковые функции, или различных наклонов руки, то к первому, то к пятому пальцу, или различного положения пальцев, или различных способов удара — вроде *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato*, *staccatissimo*, *tenuto* и т. п. — или, наконец, различной «атаки» звука — незаметной (без акцента), твердой (определенной), сдержанной, плавной и т. д. — относится именно к этой области.

По мнению Константина Николаевича, звуковая палитра пианиста как бы соответствует цветной гамме — от резкого, стеклянного, искрящегося звука до заглушённого, закрытого.

С целью развития звукового воображения и вкуса к живописным, красочным эффектам Константин Николаевич нередко прибегал к образным сравнениям. Вот некоторые из этих сравнений:

Соната Чайковского (вторая часть, кульминация в *Es-dur*).

«Эти аккорды должны пробиться, как солнечный луч сквозь облака».

Партита *c-moll* Баха. «Эти ноты должны звучать подобно падающим крупным каплям дождя по крыше».

«Отражения в воде» Дебюсси. «Пассажи должны звучать мягко, легко и прозрачно, словно ветерок на поверхности воды».

«Снежная жуть» (из цикла «Воспоминания») Мясковского. «Все это должно свистеть, шипеть, завывать, но отнюдь не стучать».

Соната *G-dur* Чайковского (вторая часть). «Мелодия должна всплывать над пассажами, как масло на поверхности воды».

Соната-фантазия Скрябина (заключительная партия первой части). «Фигурации должны быть сыграны *piano* и в то же время достаточно звонко: они блестят и искрятся, как капли воды на солнце».

«Блуждающие огни» Листа «Это как бы постоянные мелькания, мигания, обманы звучности»

«Траурная гондола» Листа. «Это словно отзвуки волн, качание их, влекущие за собою человеческие возгласы» (Иногда к образным сравнениям подобного рода Константин Николаевич прибегал чрезвычайно част. Так, на одном лишь уроке при работе с учеником над сюитой Прокофьева «Ромео и Джульетта» он употребил следующие выражения для характеристики звучания

отдельных эпизодов:

«Не надо играть жирно» (Сцена); «Не так колюче» (Джульетта-девочка), «Гамму сыграть немного мутно (там же); «Избегать ударной звучности» (Меркуцио), «Сыграть гамму как ветерок» (там же).)

*

К области звукового колорита в значительной степени относится и педализация Константина Николаевича, которая в полном смысле слова была шедевром. Константин Николаевич откровенно признавался, что вне педализации он не мыслит себе пианистического искусства. «Вот иногда говорят, что звук у меня как-то по-особенному тянется; говорят, что он у меня полнее, напевнее, чем у других, и добавляют при этом что это-де следствие особого склада моих рук. А я думаю, что звук мой прежде всего результат моей педализации: главное заключается в том, что я не спешу снимать ногу с педали, как бы вишу на педали и вообще обращаюсь с последней очень мягко, нажимаю и отпускаю ее плавно и часто не до конца. Уверен, что секрет тянувшегося звука на фортепьяно больше всего зависит от педали».

Действительно, Константин Николаевич поразительно тонко владел педальной техникой; в этом отношении с ним мало кто мог соперничать. Можно сказать, что он обладал редким даром: инструмент у него дышал. На его ноги можно было смотреть не меньше, чем на его руки, — настолько изобретательной, разнообразной и тонкой была его педализация. Он, например, неоднократно подчеркивал значение педали и как фактора динамики, и как знака препинания, и как гармонического фона. Он всегда горячо ратовал за полупедаль и за еще более тонкие нюансы педализации; педальные отзвуки играли в его искусстве исключительную по значимости роль. Он очень любил также употребление педали как своеобразного красочного пятна с последующим временным прекращением педализации.

«Как в живописи, — говорил он, — нужны красочные мазки, пятна для создания общего фона, так в музыке педаль нужна для создания красок. Поэтому я против частой смены педали,— этой своего рода «санитарной» педали, педали сухой и бездушной. Но, создав пятна, мазки, не следует забывать и о «вентиляции», чтобы не осталось гармонической грязи».

Эта «вентиляция» чаще всего осуществляется с помощью полного снятия педали несколько ранее момента вступления новой гармонии или же с помощью большой «воздушной прослойки». Но иногда она может осуществляться и посредством полного

снятия педали или повторного нажатия полупедали.

«Для того чтобы прочистить, провентилировать звучность, существует повторное движение ноги. Последнее всецело зависит от степени накопления звучания. Если, например, это накопление велико, то нога может быть снята совсем или почти совсем с педали, если же накопление незначительно, то педаль снимается наполовину, а то и еще меньше. Если при смене педали предыдущая гармония не успевает отзвучать и загрязняет там самым новую гармонию, то следует непременно взять еще одну педаль (или полупедаль) после вступления новой гармонии».

Таким образом, Константин Николаевич не признавал ни излишне частой смены педали, ни сплошной педализации или, как он сам говорил, «педализации без воздуха». Он считал необходимым постоянное «проветривание» звуковой атмосферы путем неупотребления педали в определенных местах. Словом, он любил отдельные красочные «педальные пятна» с «прослойками воздуха» между ними. Педальный «мазок» по его мнению, — такое же средство передачи мысли в музыкальном произведении, как и все другое. Примененный уместно и как следует, он помогает выявлению звуковой перспективы, помогает более ясно выделить различные планы. Он является одним из самых мощных колористических средств. Пианисты, сухо обозначающие контуры и отказывающиеся от педального мазка, употребляют «аскетическую» педаль. Они надеются достигнуть с помощью такой педали четкости и чистоты рисунка. Но они забывают о рельефности и колорите. Такая педаль ведет к звуковому однообразию; «безукоризненная правильность» приводит к холодному, бездушному исполнению.

Конечно, «мазок» не должен иметь места там, где существенно важным является движение мелодии, начало и конец фразы и т. п. В таких случаях педаль берется значительно чаще, одна вслед за другой; она неразрывно связана с полупедалью; она способствует ясности движения мелодии на окружающем ее гармоническом фоне и в то же время окрашивает ее в теплые тона; она также подчеркивает те или иные выпуклые места в мелодической линии, распределяет свет и т. п.

Большое значение имеет педаль и для подчеркивания тех или иных ритмических элементов. Однако всегда следует опасаться механической зависимости педали от ритма. «Сплошь и рядом, — говорит Константин Николаевич, — педаль и ритм» не должны совпадать».

Особенно большое значение придавал Константин Николаевич запаздывающей

педали — определению точного момента нажатия и снятия ее. (Основной смысл запаздывающей педали Константин Николаевич видел в том что она, в противоположность прямой педали, не дает никакого перерыва на грани смен гармонии, отдельных звуков и т. п., а на оборот, мягко шлифует эти грани, способствует переходу одного звука в другой и тем самым связывает их. Запаздывающая педаль — неизменный спутник *legato* и певучей кантилены прямая педаль разделяет, как бы прерывает течение музыкальной ткани, она до известной степени нарушает связь звуков, запаздывающая — соединяет различные музыкальные элементы в одно целое, она по самому существу своему является педалью связывающей.)

«Самое трудное, — говорил он, — установить точный момент взятия запаздывающей педали. Этот момент меняется в зависимости от характера музыкального эпизода. Иногда [чаще всего] он наступает сразу же после перехода одного звука в другой; иногда отодвигается и наступает как бы с задержанием, наконец, иногда [редко] она наступает лишь после небольшой воздушной прослойки».

«Необходимо также не только уметь запаздывать с нажимом педали, но и не отпускать ее раньше времени, почти запаздывая с ее снятием. Это заставляет ногу, за немногими исключениями, не отрываться от педальной лапки, спокойно нажимать ее, как бы дышать без одышки».

Подобное оттягивание момента снятия запаздывающей педали Константин Николаевич обычно применял при исполнении кантилены.

«При кантилене, — говорил он, — педаль надо задерживать возможно дольше, до самой последней возможности. Это очень трудно и большей частью зависит от умения исполнителя; отчасти зависит и от качества инструмента».

«Надо не только уметь запаздывать с нажатием педали, но и уметь запаздывать с ее снятием, не создавая при этом никакой гармонической грязи»

Чем же определяются моменты запаздывания и снятия педали? Они определяются прежде всего тем, как и когда пианист услышал уже «выплывший» на звуковую поверхность «запевший» звук, а также степенью интенсивности и продолжительности этого звука. Опытный пианист нажимает запаздывающую педаль лишь после того, как он действительно услышал взятый звук, и снимает ее лишь после того, как исчерпаны все возможности для продления этого звука. Стало быть в каждом отдельном случае вопрос о запаздывании педали и ее снятии решается как бы заново, во многом он определяется темпом исполняемого произведения; одно дело — запаздывающая педаль в *Adagio*, другое — в *Allegro*. Следует всегда быть начеку: «надо не нажать (и не снять) педаль слишком рано, надо не нажать (и не снять) педаль слишком поздно». (В принципе запаздывание педали, по мнению Константина Николаевича, должно быть минимальным.

«Педаля, запаздывающая намного, — с художественной стороны не совсем хороша. Это я учу иногда так учеников, чтобы они не играли с грязной педалью А в сущности, чем скорее взята запаздывающая педаль, тем она лучше»

Вообще педализация, по мнению Константина Николаевича, должна быть тщательно продумана. В ней не должно быть ничего случайного, нелогичного, как и во всем другом, что касается процесса исполнения. Он даже заметил как-то, что считает в высшей степени полезным давать ученикам задание самим проставить педаль в каком либо произведении, так как это многому бы их научило, заставило бы более осознанно относиться к педализации. Однако он сразу же предостерегал от опасности отрыва педализации от художественного исполнения. Педализация является лишь частицей общего исполнительского замысла, частицей целого. Точно так же как нельзя чрезмерно расчленять произведение на отдельные куски, нельзя и отрывать педаль от исполнения. Сплошь и рядом нужную педаль можно найти и закрепить только в процессе игры, нельзя сперва учить ноты без педали, а потом механически ее присоединять. Это идет вразрез с основными законами художественного исполнения.)

Большое значение придавал Константин Николаевич и педальной технике в узком смысле слова, то есть чисто внешним моментам педализации. Здесь количество советов его было поистине неисчерпаемо. Приведем лишь наиболее существенные из них:

1. Необходимо как можно лучше ощущать соприкосновение демпферов со струнами (всячески избегать стука демпферов по струнам).
2. Пятка ноги должна упираться в пол и никогда не находиться в воздухе.
3. Педальная лапка нажимается только носком ноги, причем всегда очень свободно, без напряжения.
4. Носок ноги никогда не должен терять контакта с педальной лапкой, он должен как бы срастись с педалью («никогда нога не бросает педальной лапки. Носок ноги поднимается вместе с педалью и немножко придерживает ее»).
5. Ногой не стучать, носок ноги не отнимать от педальной лапки, когда последняя отпускается.
6. Всячески избегать зажатия мышц.

По глубочайшему убеждению Константина Николаевича, все эти «механические факторы» играют важнейшую роль в процессе педализации они в состоянии или улучшить или резко ухудшить (из-за шума при нажатии и снятии педали) качество звучания.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

*Общие замечания — Внешние предпосылки техники — Техника ложная и истинная
Что такое техника пианиста? Это средство, служащее для воплощения
художественных намерений.*

«Все технические приемы — говорит Константин Николаевич, — рождаются из поисков того или иного звукового образа... Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения».

«Нет хороших или плохих приемов самих по себе... Нельзя отрывать приемы исполнения от той звучности, которую надлежит получить».

Какая техника является наиболее совершенной? — Та, которая с наименее заметными средствами дает наибольший эффект.

«Техника, — говорит Константин Николаевич, — это не манерность и не внешняя виртуозность, — это прежде всего скромность и простота». «Кухня пианиста никогда не должна быть видна».

«Чем незначительнее средства, затраченные на достижение определенной цели, тем сильнее впечатление от исполнения». Что служит отправной точкой для выполнения как простых, так и сложных звуковых функций? — Звуковое представление «Не техника, — говорит Константин Николаевич, — определяет звуковое представление, а наоборот».

Звуковое представление выявляет технику и ее цели сообразно каждому частному случаю. Оно как бы автоматически соединяется с необходимыми движениями руки, кисти и пальцев; оно связывается с определенными формами движения. «От уха к движению, а не наоборот».

Если хочешь играть хорошо и свободно, то прежде всего слушай в воображении ту музыку, которую собираешься исполнять; представляй себе мысленно то звучание, которое хочешь извлечь, причем представляй как можно яснее и точнее. Приблизительность здесь, как и во всем другом, — враг мастерства.

Пути развития пианиста в двигательном отношении, как и во всех других, индивидуальны; то, что хорошо одному, может оказаться негодным для другого.

«Железо полезно малокровным, но совсем не так полезно здоровым».

Но в индивидуальном всегда есть общее. Это общее - особые закономерности ритма, лежащие в основе всякого движения и позволяющие нам судить о правильности или неправильности того или иного движения. Любое наше движение должно проявляться внешне крайне скупое, сдержанное. Оно должно быть точным, плавным, слитным (даже при видимой силе и резкости), свободным во всех своих частных проявлениях и, главное, организованным по отношению к целому. Наконец, оно

должно быть всегда экономным, а не расточительным: «все лишнее должно быть решительно устранено» Особенно тщательно необходимо следить за тем, чтобы при переносах руки движение было точным и отчетливым по форме; рука приходит к цели как раз в тот момент, когда извлекает звук.

«Ученики,— говорил Константин Николаевич, — боясь не попасть на клавишу, стремятся сперва судорожным рывком как бы нащупать эту клавишу и лишь затем, когда придет время, взять ее... Я на собственном опыте убедился, насколько вредна такая привычка; если не привыкнешь заранее к точным слитным движениям (прямо к цели), то при исполнении на эстраде начинаешь бояться непопадания: движение становится еще более судорожным; мышцы напрягаются... Надо каждодневно приучать себя к движениям, бьющим прямо в цель».

С чего следует начинать? Начинать лучше всего с отказа от негодного, с решительной борьбы со всеми явлениями, препятствующими осознанию единства движения и «свободе тела». Необходимо избегать излишнего общего напряжения, несвоевременного усиления и напряжения отдельных мышц, неотчетливости и связанности движений, отрывистости и угловатости. Необходимо также избегать «неорганизованности», проявляющейся чаще всего в разобщенности, изолированности, вялости и расхлябанности движений. Итак, с одной стороны — «свободное распоряжение своим телом», «отрицание фиксации и заранее подготовленной формы руки» (*«Мы должны уметь освободиться и на известное время почувствовать себя «словно в халате» « Все начинается с [освобождения] ослабления мышц. Пока мышцы натянуты, как канаты, ничего путного не выйдет» «Не должно быть зажатости локтя и плеча»*), с другой — «оправданность и скупость движений», «умение организовать руку в зависимости от ситуации, кратковременно фиксируя ее и затем освобождая» (*«Рука не должна быть расслабленной» «Расхлябанность, шлепание по клавиатуре не должны иметь места»*). Свобода движения — это как бы некая равнодействующая мгновенной фиксации (в самый момент взятия звука) и столь же мгновенного освобождения руки. Движение должно быть не только свободным, но и целесообразным.

*

Часто приходится слышать мнение о вреде неизменной, раз навсегда определенной «постановки руки». Нельзя отказать этому мнению в известной доле справедливости «Постановка» действительно означает нечто мертвое, застывшее;

пианистическое же искусство по самой природе своей не терпит неподвижности; оно есть искусство живое. Главное — не в том, чтобы «правильно ставить» руку, а в том, чтобы «правильно двигать» ею.

И у Константина Николаевича мы встретим целый ряд высказываний подобного рода. Например:

«Рука и корпус не должны быть в каком-то определенном, застывшем положении: непрерывность — основа движения. Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры и т. п.».

Или (как выше упоминалось):

«Пианисту приходится приспособлять свою руку к особенностям клавиатуры в зависимости от фактуры [произведения], подобно тому как турист на горной тропе выбирает наиболее удобное для ноги положение, обусловленное неровностью почвы».

Или:

«Почти всякое положение руки может быть оправдано, если только оно достаточно удобно, соответствует строению руки, рельефу музыкальной ткани и, главное, не нарушает единства движения».

Однако из этого вовсе не следует делать вывод, что во внешнем поведении пианиста за инструментом царит анархия. И здесь, как и во всем другом, в индивидуальном есть нечто общее, подлежащее определению. Это общее — условия, способствующие правильной организации движения. По мнению Константина Николаевича, эти условия сводятся к следующему:

1. Естественная посадка: сидеть не на всем стуле, а лишь на его первой половине; при выборе сидения всегда иметь в виду то, что локоть должен находиться никак не ниже уровня клавиатуры.

«Высота сидения определяется естественным наклоном руки от локтя к пальцам, соприкасающимся с клавиатурой».

«Локоть должен находиться немного выше уровня кисти; рука — единое организованное целое».

2. Корпус держать перед самой серединой клавиатуры совершенно свободно, естественно, непринужденно, с легким наклоном вперед.

«Это ужасно, когда пианист сидит за инструментом так, словно аршин проглотил».

3. Спина по возможности не должна быть сгорбленной.

4. Локоть никогда не следует «прижимать» к туловищу; излишнее приближение локтя к туловищу создает связанность, «склеенность», затрудняет движения,

способствует возникновению напряжения.

5. Большой палец, как правило, должен находиться в высоком положении и касаться клавиши лишь боковой стороной передней фаланги; низкого положения большого пальца, за исключением моментов, требующих определенной звучности, следует по возможности избегать.

6. Положение пальцев на клавиатуре бывает различным (оно определяется строением, рельефом и характером музыкальной фразы); полукруглая форма их все же наиболее естественна.

«Пальцы чаще всего имеют полукруглую форму. Не следует допускать вогнутости последнего сустава или слишком -большой закругленности его» (*Особенно большое внимание уделял Константин Николаевич тому, чтобы пальцы не касались клавиш «сбоку» и «вкось». «Иначе, — говорил он, — легко можно зацепить соседние клавиши, что всегда действует крайне неприятно»*)

7. Наклон кисти в процессе игры часто меняется; чаще все же «он бывает к пятому пальцу».

8. Суставы ладони не должны быть продавленными; «продавленные суставы крайне неблагоприятно отражаются на исполнении».

9. Пальцы не должны скользить, «елозить» по клавиатуре.

«Чем больше рука будет занята «смахиванием пыли» с клавиатуры, тем меньше шансов на то, что исполнение будет удачным».

10. Ноги всегда должны находиться на педалях.

*

Техническое мастерство приобретается лишь в процессе практической деятельности. Те сведения, которые сообщаются в книгах о фортепьянной игре, обычно «мало что дают, а иногда приносят и прямой вред».

Самое страшное — это не техническая беспомощность, а преклонение перед ложной техникой. Плохо не знать и не уметь, но еще хуже знать ложно, «уметь неправильно». Незнание и неумение легче превратить в правильное знание и умение, чем ложное знание и дурные навыки. А без правильного знания и умения, то есть без подлинного технического мастерства, невозможно движение пианиста вперед. Идти надо не по линии внешнего улучшения отдельных приемов, но преимущественно по линии общей коренной перестройки всего двигательного акта в целом. Самое главное: освободиться от внутреннего и внешнего напряжения, координировать все движения между собою и согласовать их с характером исполняемого произведения, то есть играть свободно и естественно.

ВЫБОР РЕПЕРТУАРА

Композиторы «свои» и «чужие» — Против модернистической музыки — Отношение к классическому наследию

Теперь законно возникает вопрос: возможно ли быть естественным и правдивым во всех случаях, возможно ли оставаться правдивым, сталкиваясь с многообразием стилей, жанров и форм фортепьянной литературы. Конечно, нет. Нельзя играть с одинаковой искренностью всю существующую фортепьянную музыку и, главное, кое-что играть совсем не надо, даже вредно. Константин Николаевич в этом ни одной минуты не сомневался. По его мнению, естественность и правдивость исполнения возможны лишь тогда, когда исполняемое произведение близко по духу исполнителю, когда оно находит в нем живой отклик, когда оно становится его личным достоянием.

Следовательно, подлинно реалистический метод исполнения всегда связан с определенным, соответствующим этому методу репертуаром. Именно это имел в виду Константин Николаевич, когда говорил нам, что «мы учимся у тех произведений, у тех авторов, которых играем», и что «то, как играет пианист, тесно связано с тем, что он играет».

«Должна быть, — так пояснял он свою мысль, — естественность, правдивость, но это будет лишь тогда, когда то, что играешь, содержательно и действительно нравится. Должны быть близкими не только созвучия, не только форма, но и чувства, настроения, вызываемые исполняемым произведением. Когда исполнителю дороги эти настроения, появляется теплота в наполнении; когда они чужды ему, исполнение становится холодным, фальшивым.

Не могут все композиторы одинаково нравиться и отвечать душевной сущности исполнителя. Можно многое принять и освоить пальцами, но душою принять можно далеко не все».

Стало быть, всегда есть произведения близкие и далекие, композиторы «свои» и «чужие» И не считаться с этим художник не может.

Несомненно, что и у Константина Николаевича были произведения близкие и далекие, были композиторы «свои» и «чужие». Ему, например, были всегда чужды произведения модернистического и формалистического склада. Его вкусы были вполне определенными: они всецело обуславливались естественным, простым, непосредственным отношением к искусству. То, что выходило за пределы этого отношения, ему обычно не нравилось и либо оставляло равнодушным, либо (как это было, например, с фортепьянным переложением «Петрушки» Стравинского) приводило

в состоянии раздражения.

Вот его откровенное признание на этот счет: «Если композитор мне далек и его сочинения не дают мне лично материала для исполнительского творчества, я не могу включить его в свой репертуар. Я предпочитаю такого композитора не играть, ибо лгать в искусстве не могу, не умею».

Не случайно в его концертном репертуаре, чрезвычайно-широком и разнообразном, доминирующее положение занимала классическая и романтическая музыка. Именно эта музыка была ему по-настоящему близка; именно она привлекала всегда его творческое внимание. В ней находил он истинную глубину мыслей, неподдельность чувства, естественность выражения, строгость и простоту очертаний, — словом, все то, что превыше всего ценил в искусстве. На лучших образцах ее он считал необходимым воспитывать еще не окрепший художественный вкус молодых пианистов. Никакая изысканность, никакие дополнительные «живописные» эффекты модернистической музыки, которые он, кстати, обычно характеризовал как «переливание из пустого в порожнее», не могли служить ему достаточной компенсацией за скудость и убогость содержания, за отсутствие «жизненности», «энергии», «страсти».

«Удивительно монотонно и не рельефно, — так отзывался он о некоторых прослушанных им новых произведениях,— все одно и то же. Какая-то чисто «эстетическая» безжизненная , музыка, без энергии, без страсти. Скучно!..»

Или:

«Не понимаю... Неужели это может нравиться. Ведь это не музыка, а разложение музыки. Одно и то же на протяжении нескольких часов... Нет, это просто невыносимо».

В полном согласии с одним из своих учителей, С. И. Танеевым, он с горечью говорил о модернизме, как об искусстве, в котором нет почти ничего, «соответствующего высоким стремлениям человека». «Так все плоско, такое мещанство и пошлость!.. В ход пущена вся сложность современного письма,— вернее, вся нагроможденность его, а в результате полный ноль в смысле художественном...»

Конечно, нельзя сказать, чтобы Константин Николаевич пошел совсем мимо произведений модернистического склада. Как подлинно большой художник, живо откликающийся на все новое, он проявлял к ним известный интерес, а кое-что и пылливо изучал; но он никогда не пропагандировал их и крайне редко давал их играть своим ученикам. По собственному откровенному признанию, мысль его всегда предпочитала останавливаться на «творениях, чуждых крикливости».

Константин Николаевич решительно отвергал и поверхностную модернизацию

классиков, принявшую одно время (в первые десятилетия XX века) поистине угрожающие размеры. Он считал, что подобная модернизация, чаще всего «совершенно игнорирующая правдивость исполнения», также недопустима, как и бесстрастное, сухое истолкование классических произведений, что это яд для молодых умов, — «фокусничество, а не искусство». Ученикам он постоянно говорил: «Мы должны быть простыми, ясными, точными и безусловно искренними в воплощении мыслей, чувств и настроений композитора. Излишества в исполнении то же, что длинноты в книге... Главное заключается в том, чтобы передать художественные намерения автора, как свои собственные...» Сам Константин Николаевич настойчиво боролся не только с условными банальностями, с ограниченным и мелочным вкусом, с шаблонным и обыденным, но и с нарочитым оригинальничанием, со всякого рода побрякушками и украшениями, освященными модой. Он не признавал оглядки на те или иные приемы, не отвечающие душевным запросам. Он стремился всегда к непосредственно живому истолкованию классических произведений, к верной передаче, к правдивому, «человечному» раскрытию их содержания. Для него искренность всегда оставалась «самым высоким качеством и самым высоким критерием искусства».

Характерно, что и его отношение к советским композиторам также проистекало из этого постоянного стремления найти родственное себе по духу, то есть найти то, что продолжало бы и развивало близкие и родные Константину Николаевичу реалистические традиции русской классической музыки.

Не случайно, например, он любил и играл ряд произведений Ан. Александрова (в частности его третью и четвертую сонаты), не случайно он обращался как раз к тем произведениям Прокофьева и Мясковского, в которых заметно оказывались реалистические устремления. Он упорно искал произведения, написанные на близком ему языке. Произведения же модернистического и формалистического толка его никак удовлетворить не могли. Как бы извиняясь, он говорил, что «воспитывался в другую эпоху», что у него другое звукоощущение», что все это «кажется ему чем-то загрязненным», «каким-то новым иностранным языком», который, быть может, и следовало бы изучать, но это «и трудно и как-то не тянет». Но на самом деле за этим скрывалось другое: высокая требовательность в отношении выбора репертуара, резкое чувство неприязни к произведениям сухим и бессодержательным, чуждым в своей основе русской музыкальной культуре.

Именно поэтому он стремился включить в программы своих концертов и в учебные планы своих студентов прежде всего произведения идейно и художественно полноценные, изложенные на простом, понятном языке. Он всегда искал такой

репертуар, который бы соответствовал задачам советского исполнительского искусства.

Особенно любил играть Константин Николаевич произведения русских классиков, в частности Чайковского и Рахманинова.

Перед Чайковским он буквально благоговел; любовь к нему он бережно пронес через всю свою жизнь. Ни одного композитора не интерпретировал он столь сильно и проникновенно, как Чайковского. Кто в состоянии, например, позабыть в его исполнении «Времена года», где перед нами словно вставали картины русской жизни, где каждая пьеса была насыщена удивительно тонким поэтическим ароматом, где изображение настроений, меняющихся вместе со сменой времен года, — настроений, то подернутых сероватой дымкой, то ясных и безоблачных, то тоскливо-сумрачных, то веселых и беспечных, — было осуществлено с редким мастерством и вкусом. Трудно также забыть в его исполнении трио «Памяти великого художника» и большую сонату здесь все трогало и волновало, каждый штрих, каждая на первый взгляд случайная черточка имели свое глубокое значение. Нельзя, наконец, забыть в его исполнении романса *f-moll*, вальса *fis-moll*. «Колыбельной» и других мелких пьес: столько здесь было теплоты и задушевности, простоты и целомудренности, нежности и мягкости. Музыка Чайковского, которую он как-то назвал «пламенной исповедью человеческого сердца», была для него самой близкой и родной, особенно в последние годы жизни. «Чем дольше я живу, — признавался он, — тем больше преклоняюсь перед гением Чайковского, тем выше ценю его произведения ведь высоту и величие снежной вершины ясно осознаешь только тогда, когда отходишь от нее на значительное расстояние».

Кумиром Игумнова был также Рахманинов; произведения этого автора входили в золотой фонд его репертуара.

«Рахманинов, — так говорил он, — это русская душа, русская природа, русский быт... Как Чайковский и Чехов, он говорит на близком, правдивом и родном языке, вызывая к жизни глубоко таящиеся переживания. Сила первого восприятия с годами сохраняется, и анализ бессилен ослабить свежесть его. Имя Рахманинова сохранится навек в летописи русского искусства».

А в одном из писем он, узнав о смерти Рахманинова, с глубокой скорбью писал: «Людей моего поколения все убывает, вот Рахманинова не стало, горько мне, что он уже ничего не напишет. С годами я его ценю все больше и по тем струнам, какие он во мне задевает, он наряду с Чайковским бесконечно мне близок Музыка его русская до конца...»

Огромное место в репертуаре Игумнова занимали произведения Бетховена, Шопена и Листа. И это объяснялось не только тем, что он трогательно любил музыку этих композиторов, но также и тем, что он всегда рассматривал изучение их произведений как основную предпосылку для выработки подлинной пианистической свободы, виртуозности Конечно, и в отношении к этим авторам у него были «приливы» и «отливы» Но это происходило не столько от временного разочарования или охлаждения к любимому автору, сколько от еще более страстного временного увлечения другим. Так, например, Шопен, которого он безгранично любил и которому ни когда не изменял, временами отходил в сторону и его место занимал Шуман, который в свою очередь уступал место Брамсу Полоса увлечения Листом перемежалась с преимущественным интересом к Шуберту, Мендельсону и другим.

Характерно, что Игумнов часто обращался к одним к тем же шедеврам мировой фортепьянной литературы соната с moll соч. 111 Бетховена, «Крейслериана» Шумана, соната h-moll Шопена и соната h-moll Листа были, как писал он в одном из своих писем, не только «последовательными этапами развития», но и «постоянными спутниками творческой жизни» Он упорно и неустанно «обновлял» их истолкование пытливо проверял, освежал свои замыслы, больше всего опасаясь попасть на «забытые приспособления», переходящие в штампы. Возвращаясь к одному и тому же, он как бы наглядно показывал свой рост как художника.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

Чему учил Игумнов? — Как проходил урок в классе?

Константин Николаевич был художником глубоко искренним. Фальшивых чувств он не признавал ни в жизни, ни в искусстве и не прощал их никому.

Столь же искренним был он и в своей педагогической деятельности Ему всегда были свойственны поиски художественной правды, стремление сделать доступным основной смысл исполняемого произведения всем без исключения стремление к певучести, к благородству музыкального выражения.

Именно этому и учил постоянно Константин Николаевич причем учил замечательно. Он обладал редким, чудесным даром — видеть и слышать то, что было скрыто от других Он мог распознавать во всей ясности то, что для многих было закрыто тысячью покровов Он как будто улавливал неуловимое. Он умел открывать в драгоценном наследии прошлой все новые и новые сокровища. И главное он знал, что нужно и чего не нужно делать в каждом отдельном случае, причем знал точно и определенно.

Больше того он всегда стремился к тому, чтобы ученики его были во всеоружии, чтобы никакие неожиданности не могли смутить их. Пусть ему не всегда удавалось это, но в своем стремлении он был непреклонен он постоянно учил не только чувствовать музыку, но и «пропускать все через голову», быть готовым исполнить произведение в сложных условиях эстрадного напряжения и волнения. В этой связи он особенно любил повторять слова Сафонова: «Всякий исполнитель на эстраде должен себя чувствовать как полководец на поле сражения. На эстраде могут быть всякие неожиданности, и исполнитель должен быстро находить средства их парализовать» (*«Я считаю — добавлял Константин Николаевич — что Сафонов был совершенно прав. Представьте себе, что в силу каких то причин, например волнения вы затянули какой то нюанс или наоборот пропустили его. Это сейчас же надо учесть поправить найти какой то эквивалент, а для этого надо чтобы голова очень хорошо работала»*).

Сознавая, что все эти столь необходимые пианисту качества, как и умение правдиво выражать глубокие мысли и чувства, нельзя получить в готовом виде, что их каждый находит сам для себя, пройдя такой путь, который никто за него пройти не может, Константин Николаевич не любил учеников, не проявлявших в работе пылливой настойчивости и творческой инициативы. Он считал вредным так называемое «натаскивание» учеников и постоянно учил последних находить в его искусстве лишь отправные точки для собственных исканий. Толчок извне, по его мнению, может помочь вскрыться только тому, что уже живет в ученике. То, что еще не родилось в ученике, никакое «натаскивание», как правило, оживить, пробудить не может, «начинка, — по его словам, — все равно вывалится». Естественно, что Константин Николаевич относился отрицательно, а подчас даже презрительно, к преподаванию, как бы «штампующему» учеников по определенным заранее заготовленным рецептам. Такой метод преподавания ему всегда представлялся вредным, порочным. (*Характерно, что в последние годы Константин Николаевич все более и более отрицательно относился к чрезмерной детализации в педагогической работе. «Теперь — говорил он, — я начинаю понимать что излишняя детализация в педагогике (как и в исполнении как и в самостоятельной работе над произведением) — вредна. Можно, конечно «натаскать» ученика, можно даже иногда «провести» экзаменационную комиссию но, если сам ученик ничего за душой не имеет, то «натаскивание» все равно рано или поздно скажется «сойдет вся краска и останется белая бумажка»*)

Константин Николаевич очень хорошо знал своих учеников, был проницателен в оценке их сил и возможностей, постоянно учитывал их субъективные наклонности, словом, не стискивал, не подавлял, а напротив, всемерно и всесторонне развивал их художественную индивидуальность. Он воспитывал в них способность наблюдать, вслушиваться, размышлять и строить свое исполнение так, чтобы оно возбуждало у слушателей чувства и мысли, близкие к современности. В сущности, к каждому

ученику он до известной степени подходил по-разному. Программу выбирал очень осторожно. Не любил давать чрезмерно трудных вещей. Не любил, когда ученик брался за разрешение непосильных задач. Не признавал частых репертуарных повторений, стремясь всегда к широте охвата. Не принимал от учеников никакого модничания, оригинальничания. Не терпел ничего лишнего, несущественного, наносного. Резко отрицательно относился ко всему сухому, формальному, надуманному. В то же время обладал безошибочным чувством нового. Был всегда принципиален и последователен в своих суждениях, требователен и строг в оценках. Трудно, например, было дожидаться от него слова «хорошо». Обычными словами одобрения у него были «ладно» и «ничего». Но в этих игумновских «ладно» и «ничего» порою заключалось так много хорошего, что понимавший их, ученик уходил с урока буквально окрыленным.

Константин Николаевич учил делать все в свое время, понапрасну не спешить, переходить к последующей задаче лишь тогда, когда предшествующая разрешена полностью. Главное, — говорил он, — это заложить фундамент, ибо «лишь то что произрастает из крепких корней, приносит настоящие плоды». «Не следует разбрасываться; надо стремиться к известному ограничению. Надо приучить себя к сдержанности и терпению, устраняя в процессе ежедневной черной работы все ненужное и негодное». «...Медленно растет дуб, не перегоняя быстро тянущиеся вверх тополи и осины, но зато каким могучим деревом он впоследствии становится по сравнению с его столь счастливыми в прошлом соперниками».

Константин Николаевич был педагогом в настоящем смысле и значении этого слова, то есть человеком, ведущим и воспитывающим ученика, а не просто дающим ему от случая к случаю уроки.

*

Обычно Константин Николаевич начинал урок в классе с прослушивания произведения (или целиком или частично) Это первое прослушивание редко прерывал замечаниями. Он как бы вслушивался в исполнение ученика, стремясь осознать его намерения и определить его сильные и слабые стороны. Разумеется, произведение всегда игралось наизусть; игры по нотам в классе Константин Николаевич не признавал.

Прослушав произведение (или кусок его), Константин Николаевич приступал к конкретному показу. Этот показ проводился по-разному; все зависело от

индивидуальности ученика. Иногда Константин Николаевич начинал с общей характеристики оценки исполнения, с кратких, сжатых указаний на те или иные достижения и срывы в исполнении, после чего только приступал к работе над деталями. Иногда Константин Николаевич прямо начинал с показа отдельных мест.

К чему сводился конкретный показ? К раскрытию содержания исполняемого, к выявлению звукового образа, к нахождению соответствующих этому образу технических приемов.

Работа, как правило, была кропотливой, отличалась необычайной тщательностью. Бывали случаи, когда он подолгу сидел с учеником над одной фразой, но зато потом все шло уже по-иному.

Л. Н. Оборин рассказывает: «Вспоминаю свой первый урок у Константина Николаевича в 1921 году. Я принес в класс сонату Бетховена «Les adieux», которую добросовестно перед этим выучил. Константин Николаевич прослушал и предложил сыграть мне сонату снова. Сразу же остановив меня, он в течение 15 минут работал над первой фразой вступления, добиваясь необходимой звучности. И вдруг, от одной только этой фразы, вся соната заиграла какими-то новыми для меня и совершенно неожиданными в своей выразительности красками».

Бывали случаи, когда Константин Николаевич показывал, произведение такт за тактом, выявляя до конца каждый элемент музыкальной ткани (вспоминаю, например, его работу с Я. В. Флиером над сонатой h-moll Листа и над третьим концертом Рахманинова).

Показ всегда производился за вторым роялем и обладал огромной силой художественного воздействия. Тот, кто не слышал Константина Николаевича в классе, не может себе представить, до какой тонкости доходило его звуковое мастерство.

Как правило, Константин Николаевич стремился тут же, на уроке добиться от ученика усвоения показанного; это он считал чрезвычайно важным. С неиссякаемым терпением он мог показывать то или иное место, тот или иной прием, если только чувствовал, что ученик «идет ему навстречу». Тогда «он делал десятки замечаний, заставлял по многу раз повторять одно и то же место, попутно раскрывал ученику особенности его индивидуальности, намечал для него метод работы над произведением и над собою. Такие уроки, естественно, требовали от ученика большой выдержки, воображения, техники, желания и умения постичь самую суть указаний своего учителя. Но если только Константин Николаевич видел, что ученик мало восприимчив, «туг на понимание», то невольно становился иным. Раздражался он крайне редко. Почти никогда не кричал на ученика, еще реже обрывал его.

Был очень внимателен к намерениям ученика, никогда не подавлял его инициативы. Если ученик, скажем, делал что-то такое, что ему было не по душе, что было ему чуждо и что он сам считал не совсем верным, но что все же имело свою логику, он старался переубедить ученика, направить его на верный путь. Обычно он говорил при этом: «так может быть», но «так не должно быть», а вот «так оно есть на самом деле». И сопровождал эти слова таким, показом, что только бесчувственный мог остаться при своем мнении.

Способы раскрытия содержания произведения были у Константина Николаевича различны, все зависело от индивидуальности ученика. Чаще всего, как уже было сказано выше, Константин Николаевич прибегал к непосредственному звуковому показу, причем на слова был скуп. Но иногда, с целью развития творческого воображения ученика, прибегал и к помощи поэтических образов. Эти образы возникали у него как-то непроизвольно в самом процессе занятий и служили подкреплением звукового показа.

От индивидуальности ученика зависел у Константина Николаевича и выбор пути воздействия на ученика. Иногда он обращался к рассудку ученика, детально разбирая с ним все элементы музыкального произведения. Иногда же воздействовал на него путем непосредственного эмоционального «заражения». Он как бы увлекал ученика артистическим показом. Порою он даже играл вместе с учеником, стремясь «зажечь» его собственным исполнением. Порою прибегал к своеобразному дирижированию (опять-таки с целью преодолеть инертность и вялость ученика), или же ходил по классу, часто в такт играемому. Иногда, когда считал это необходимым, давал лишь какой-то импульс, творческий толчок ученику, предоставляя последнему самому найти нужное решение задачи. Таким образом, в классе во время урока велась многообразная работа над осмыслением музыкальных и технических деталей произведения. Разными способами выявлялись свойства его фактуры, устанавливалась «звуковая перспектива», определялись основные линии развития и кульминационные гран. В зависимости от индивидуальности ученика то одно, то другое выдвигалось на первый план. Раскрывался подтекст произведения — выразительное значение каждой детали, каждого штриха. Определялся верный темп, а также характер звучности, приемы педализации. Огромное значение придавалось аппликатуре, положению руки и пальцев, приспособлению их к рельефу музыкальной ткани.

Повторяю, на первом плане всегда стоял живой показ за инструментом; слова служили лишь подкреплением этого показа, придавали ему еще большую силу. К аналитическому сухому разбору музыкального материала Константин Николаевич в

классе почти никогда не прибегал. То, что омертвляло процесс занятий, ему было не по душе. Он всегда подчеркивал творческий характер своей педагогики. Его выдающийся педагогический дар раскрывался в многообразии его приемов работы, в той настойчивости и непреклонном упорстве, с которым он всегда добивался в классе осуществления своих намерений. Но в этом многообразии было и единство, все было направлено к одной цели — научить ученика самостоятельно мыслить и работать, научить его относиться критически к собственной игре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Константин Николаевич говорил, что каждый художник, независимо от величины своего дарования, должен быть «подлинно талантливым». Что это значит, быть «подлинно талантливым»? Скажем об этом словами советского писателя Михаила Пришвина: «...что такое талант. Это... есть способность делать больше, чем нужно только себе, это способность славить зарю, но не самому славиться».

Так вот, подобной способностью Константин Николаевич был наделен в высокой степени; он не себя славил, а славил окружающее, он всегда делал в своем искусстве больше, чем это нужно было только ему; он служил своему народу, служил миллионам людей. Не случайно, например, он так гордился тем, что в годы его ректорства Московская консерватория из замкнутого академического учреждения патриархального склада превратилась в высшее учебное заведение с целым рядом факультетов, что именно в эти годы Московская консерватория решительно повернулась лицом к трудящимся массам. В этом он видел осуществление своей давней мечты о приближении музыкального искусства к широким кругам народа, о более тесной связи музыки с жизнью.

Не случайно он также был лишен того мелкого тщеславия, которым подчас страдают и крупные артисты. Его художественные устремления всегда лежали не в области узко эгоистической, личной, а в области общественной: не для того он играл и учил играть других, чтобы себя славить, а для того, чтобы славить людей и быть им полезным.

Он был скромн, благороден, на редкость прост и отзывчив. Он был не способен и к тени обмана ни перед самим собою, ни перед другими. Если он, скажем, играл неудачно, то никакие похвальные слова не могли поколебать его неудовлетворенности: свои недостатки он сознавал поразительно точно. Если другие, в том числе и близкие ему ученики, играли неудачно, то он никогда не кривил перед ними душой. Кто бы ни

выступал — его ли ученик, или ученики других, — он всегда говорил только правду.

Сам он никогда не обижался и не сердился на критику, если только она была достаточно серьезной и обоснованной. Даже когда не был вполне согласен с критикующим, не видя указанных ему недостатков, он все же начинал проверять себя, боясь больше всего омертвления своего искусства, потери живых соков, его питающих.

Да иначе он поступать и не мог. Ибо, повторяю, свою работу как исполнительскую, так и педагогическую он рассматривал прежде всего как выполнение общественного патриотического долга. Он, действительно, в высоком значении этого слова служил людям до последних минут своей жизни, безраздельно отданной горячо им любимой Родине.

А НИКОЛАЕВ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА

Среди видных представителей советского музыкального искусства имя Александра Борисовича Гольденвейзера занимает одно из самых почетных мест. Разносторонняя деятельность Д. Б. Гольденвейзера — композитора, пианиста, педагога, музыкального редактора, писателя и общественного деятеля — «широко известна в нашей стране.

Творческий путь этого музыканта неразрывно связан с Московской консерваторией. Ученик Танеева, Аренского и Ипполитова-Иванова по композиции, Зилоти и Пабста по фортепьяно, А. Б. Гольденвейзер после окончания консерваторий быстро выдвинулся как пианист-исполнитель и педагог. *(Первым учителем А. Б. Гольденвейзера, подготовившим его к поступлению в консерваторию, был Василий Павлович Прокунин).*

В 1906 году он был приглашен в Московскую консерваторию в качестве профессора по классу специального фортепиано.

Многогранность художественного дарования, музыкальное творчество, интенсивная концертная деятельность, огромная по своим масштабам музыкально-редакторская работа, критический ум и наблюдательность — все это сыграло свою роль в формировании пианистической школы А. Б. Гольденвейзера, созданной им в процессе более чем полувекового педагогического опыта.

Под руководством А. Б. Гольденвейзера воспитывалось несколько поколений музыкантов. Почти во всех городах нашей страны, в консерваториях, музыкальных училищах и школах работают его ученики. Среди сотен воспитанников А. Б. Гольденвейзера можно встретить имена выдающихся пианистов, композиторов, педагогов, многие из которых являются крупными мастерами советского искусства,

пользующимися заслуженной известностью.

За шестьдесят лет своей музыкальной жизни, полной кипучей деятельности, богатой художественными впечатлениями, А. Б. Гольденвейзер приобрел огромный опыт, большие знания, достиг глубокого понимания музыкального искусства. Перед его глазами возникали самые разнообразные течения в музыкальной эстетике, творчестве, исполнительстве, педагогике. Он имел возможность наблюдать за фортепьянным искусством всех стран и активно участвовать в развитии русской пианистической школы. В формировании художественных принципов А. Б. Гольденвейзера сыграло огромную роль влияние великих представителей русской классической музыки. На всю жизнь он сохранил юношеские впечатления, связанные со встречами с Чайковским, с занятиями с Танеевым, Аренским и Ипполитовым-Ивановым, с игрой Антона Рубинштейна и общением с Сафоновым. Замечательна была и плеяда талантливейших музыкантов, товарищей А. Б. Гольденвейзера по консерватории (Скрябин, Рахманинов, Метнер, Игумнов, Гедике и др.), вместе с которыми он начинал свою художественную деятельность. И потому, что так крепки были эти связи, так сильны влияния лучших традиций классической русской музыкальной школы, переданные ему крупнейшими мастерами прошлого, А. Б. Гольденвейзер остался навсегда верен реалистическим, прогрессивным принципам русского искусства. Всю свою жизнь он боролся с модернистскими течениями, с формализмом в искусстве, со всеми чуждыми русской музыкальной культуре тенденциями. В лице А. Б. Гольденвейзера советское искусство всегда видело поборника реалистического направления в музыке, борца за высокие задачи музыкального просвещения. И не случайно А. Б. Гольденвейзер в течение всех лет строительства советского музыкального искусства был в первых рядах тех музыкантов, которым партия и правительство поручали руководство этой областью художественной культуры в нашей стране.

Взгляды А. Б. Гольденвейзера на искусство наложили отпечаток на все стороны его музыкальной деятельности. Как композитор, следуя традициям русских классиков, он органически связывал свое творчество с народной музыкой нашей многонациональной советской родины. Как пианист-исполнитель и педагог — он шел по пути, указанному братьями Рубинштейнами, Сафоновым и другими создателями русской пианистической школы.

Расцвет исполнительской и педагогической деятельности А. Б. Гольденвейзера относится к советскому периоду его жизни. Небывалый размах музыкального образования, мощный подъем исполнительского искусства, новые, большие задачи,

стоящие перед советскими музыкантами, — все это служило благодатной почвой для творческого роста А. Б. Гольденвейзера. Вместе с другими мастерами старшего поколения советских музыкантов он участвовал в создании современной советской пианистической школы.

Педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера определяются его отношением к музыке, его взглядами на роль и задачи музыканта-исполнителя. Как художник, стоящий на реалистических позициях, А. Б. Гольденвейзер видит в музыкальном искусстве образное выражение жизненной действительности, мыслей, чувств и стремлений людей. Чем крупней композитор, тем более глубоко и обобщенно он способен передать то, что является характерным и типичным для его эпохи, его народа, его родной страны. И естественно, что чем более значительно по своему содержанию и художественным качествам произведение, тем более ответственна и роль музыканта-исполнителя. «Музыкант-исполнитель, — говорит Александр Борисович, — должен стремиться к тому, чтобы быть на уровне духовной культуры и внутренней значительности автора. Как бы хорошо исполнитель ни владел мастерством, если он сам незначительный человек, и ему самому нечего сказать слушателю, его воздействие будет ничтожно». Поэтому исполнитель, ставящий перед собой серьезные творческие задачи, стремящийся отвечать запросам советской аудитории, должен сам обладать не только талантом, но и большими знаниями, глубокой и разносторонней культурой.

В своих лекциях по вопросам музыкального исполнительства А. Б. Гольденвейзер неоднократно останавливался на том особом месте, которое занимает исполнитель в музыкальном искусстве в качестве посредника между композитором и слушателем.

«В музыкальном искусстве, — указывает Александр Борисович, — есть одна специфическая особенность, отличающая его от других родов искусства и сближающая его с одним из них, и то не в полной мере, — с драматическим искусством. Дело в том, что музыкант-композитор, сочиняя музыку в большей или меньшей степени приближенно, записывает ее с помощью сложной системы знаков, выработанной очень долгим процессом в течение столетий. Когда этот процесс сочинения закончен и сочиненная музыка зафиксирована на бумаге, то она не является все-таки звучащей музыкой, а только потенциальной музыкой. Если художник напишет картину, она будет висеть в музее или в комнате на стене, каждый может непосредственно смотреть на эту картину и воспринимать ее в меру своей восприимчивости или того или иного своего настроения, но между ним и этой картиной никакого посредника нет. Музыкальное же искусство таково, что произведение его, как я уже говорил, пока оно

является только напечатанной или написанной рукописью, остается потенциально звучащей музыкой. Для того чтобы оно стало музыкой, звучащей реально, нужно, чтобы оно могло дойти до слушателя, нужно, чтобы между этим музыкальным произведением и слушателем появилось еще третье лицо, посредник; это третье лицо — исполнитель.

Будет ли этим исполнителем сам автор или какое-то действительно третье лицо, в данном случае не существенно. Несомненно только то, что музыка для того, чтобы она звучала, нуждается каждый раз в новом воспроизведении. Я не принимаю во внимание редкое исключение — восприятие музыки наиболее квалифицированными музыкантами, которые могут глазами читать и внутренним слухом слышать иногда сложную оркестровую партитуру. Но таких музыкантов немного, и, кроме того, это только «ознакомление» с музыкой, а не художественное ее воспроизведение. Для того чтобы музыку сделать звучащей, необходим посредник-исполнитель. Из этого мы можем сразу заключить, как ответственна роль этого посредника».

На занятиях в классе А. Б. Гольденвейзер часто останавливает внимание своих учеников на весьма существенном для исполнителей вопросе о подходе к тексту музыкального произведения. Справедливо считая, что этот вопрос имеет огромное значение для всего процесса воспитания музыканта, А. Б. Гольденвейзер неоднократно в открытых лекциях и беседах с музыкантами-педагогами подробно излагал свою точку зрения на нотную запись и на задачи исполнителя, строящего на ее основе свой исполнительский замысел.

«Когда исполнитель имеет перед собой авторский текст, — говорит, например, в одной из своих лекций Александр Борисович, — задача его воспроизведения не так проста. Всякая музыкальная запись является в известной степени приближенной. В полной мере замысел автора не поддается записи, даже если я оставлю в стороне вопрос интонаций, то есть того, что взаимоотношения звуков по высоте могут быть записаны только условно. Вы знаете, что тот строй, который музыкой фиксируется, не точен. Совершенно точный строй невозможен, так как он приводит к несовпадению интонаций; всякий строй есть в известной степени приближение. Но когда живой человек интонирует при пении, при игре на духовом инструменте и т. д., он всегда эту степень приближения как-то меняет. Когда же музыкальная запись фиксирует звуки, то эти оттенки интонаций не поддаются записи. Но если мы даже это оставим в стороне и скажем, что запись звуков до, ми, фа-диез и т. д является точной записью, которую имел в виду композитор, когда сочинял свою музыку, то, помимо этого, останется область, абсолютно не поддающаяся точной записи. Это — отношение звуков между

собой по длительности и по степени силы»

«Всякое живое, свободное музыкальное исполнение является только некоторым приближением к той схеме, которую представляет собой записанный в нотах метр. Действительно, каждый из нас замечал, что когда он пробовал даже самое простое музыкальное произведение играть с метрономом, который выстукивает механический ритм (кстати сказать, в подавляющем большинстве метрономы стучат очень неровно), то он чувствовал себя при этом необычайно скованным и его исполнение было совершенно мертвым. Таким образом, временные отношения при музыкальном исполнении регулируются ритмическим или метрическим чувством исполнителя и его живым художественным замыслом, по отношению к которому арифметическое отношение метра, написанного в нотах, является только известными вехами.

Кроме того, нужно указать, что композиторы далеко не все, не в равной степени и в разные эпохи не одинаково подробно выписывали даже с помощью тех условных знаков, которые у нас существуют, свои намерения в нотах. Мы, например, знаем, что старинные композиторы почти никогда не выписывали буквально, не заполняли до конца ткань своих произведений. Они писали мелодический голос, и даже в этом голосе предоставляли исполнителю вводить те или другие орнаменты и затем выписывали сопровождение в виде одного голоса, в виде баса, который большей частью сопровождался цифровкой. Роль исполнителя являлась, таким образом, в значительной степени ролью композитора-импровизатора.

Постепенно это стало выходить из обыкновения, и композиторы стали выписывать более подробно весь текст своего сочинения. Но, кроме нот, есть еще и всевозможные обозначения ритмических и динамических оттенков и темпов. Тут опять композиторы далеко не в равной степени ясно и подробно выражают свои намерения. Вообще среди композиторов можно различать два типа — одни, которые скупой выставляют в нотах свои обозначения, и другие, которые тщательно их выписывают. Как на пример, я могу указать на Скрябина, который в нотах писал необыкновенно скупой всякие обозначения, а между тем сам играл в смысле динамических и ритмических оттенков очень разнообразно, свободно, временами даже изысканно. Другие русские композиторы, например Рахманинов, тщательно выписывали все свои намерения. Таким образом, исполнитель постоянно должен анализировать текст и уяснять себе подход к его расшифровке. Тут мы должны снова вернуться к вопросу об условности и приближенности всякой записи. Если мы возьмем любое ритмическое или динамическое обозначение, мы увидим, что оно не имеет абсолютной значимости. Я уж не говорю о таких указаниях, которые по самому своему существу относительны,

как например *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando*. Но даже пользуясь таким общераспространенным термином, как, например, *allergo*, мы в сущности понимаем его весьма различно в отношении темпа. Всякое обозначение: *allegro*, *andante*, *forte*, *piano* и т. д., — как бы точно оно ни было определено, зависит в конце концов от исполнителя, и абсолютная значимость его никаким обозначением точно зафиксирована быть не может.

Все эти соображения ясно указывают нам, насколько ответственна и трудна роль исполнителя».

Из этих общих положений А. Б. Гольденвейзер делает вывод, что как бы тщательно и подробно автор или редактор музыкального сочинения ни указывал в тексте различными знаками и словесными обозначениями способ и характер исполнения пьесы, запись остается все же лишь некоторой условной схемой, требующей творческого переосмысливания в процессе перевода ее в живое, музыкальное звучание.

Тем большее значение, по мнению А. Б. Гольденвейзера, приобретает для исполнителя умение правильно и точно прочесть музыкальный текст, разобраться во всех его мельчайших деталях и понять их роль в формировании произведения в целом.

Указывая на необходимость стремиться к наиболее точному воспроизведению того, что написано композитором, А. Б. Гольденвейзер подчеркивает, что исполнителю при этом нечего бояться утери собственной творческой оригинальности и индивидуальных черт своей интерпретации произведения.

«Каково, — спрашивает по этому поводу Александр Борисович, — должно быть отношение исполнителя к авторскому тексту? Не является ли точное исполнение того, что написано в нотах автором, как бы уничтожением индивидуальности исполнителя? Многие думают, что если исполнитель будет точно выполнять все, что написал автор, то его роль превратится как бы исключительно в посредническую, и места для его творческой инициативы не останется. Эта точка зрения абсолютно неправильна и основывается на недоразумении»

Свой вывод он подкрепляет следующими соображениями: «Мы привыкли с легкой совестью говорить о том, что мы играем и повторяем 5 или 6 раз подряд музыкальное произведение, совершенно забывая, что это, в сущности, совершенно невозможно. Мы каждый раз должны его вновь создавать, и всякий раз эти временные отношения будут уже не те, какие были, когда мы играли это произведение прежде, или будем играть его после. Поэтому к каждому своему исполнению нужно относиться с сознанием огромной ответственности, с сознанием, что художественный замысел

композитора, его осуществление зависит от того, как мы извлечем его из временного потока и доведем до слушателя. Задача эта усложняется еще тем, что перед нами стоит проблема разрешения не только временных ритмических отношений, но и их связи с динамическими оттенками. Осуществление этих ритмо-динамических оттенков в полной мере зависит от индивидуальности исполнителя. Я могу знать, что автор здесь хочет дать *piano* или *forte*, *ritenuto* или *accelerando*, но то, в какой степени это *piano* или *forte* дойдет до слушателя, зависит от воли и умения исполнителя. Во взаимоотношении, в гармоническом соответствии ритмо-динамических оттенков, в доведении их до слушателя и состоит творческий процесс музыканта-исполнителя. Это творческий процесс гораздо более ответственный, значительный и трудный, он дает неизмеримо большие возможности для проявления индивидуальности исполнителя, чем наивная перестановка навыворот написанных автором оттенков или прибавления к его тексту лишних и обычно чуждых его стилю нот».

В связи со своим пониманием музыкального исполнения как живой, интонационно, ритмически и динамически выразительной «речи», А. Б. Гольденвейзер уделяет особое внимание тому, что он называет «живым дыханием» при художественном исполнении.

«Живое дыхание есть основной нерв человеческой речи, а следовательно, и музыкального искусства, родившегося из звуков человеческого голоса. Живое дыхание играет в музыке первенствующую роль. Это совершенно очевидно, если мы возьмем вокальную музыку или игру на духовых инструментах, так как они осуществляются с помощью живого дыхания. Если же мы возьмем инструмент клавишный, то здесь механический повод для дыхания как бы отсутствует. В этом случае особенно важно осознать природу живого дыхания как основу музыкальной речи, и помнить о том, что слушать музыку без этого живого дыхания — мучительно.

Если вообразить себе такого человека, который, допустим, мог бы говорить целую минуту не переводя дыхания, то я представляю себе, что слушать его было бы совершенно невыносимо. Я испытываю это мучительное ощущение какой-то психологической одышки, слушая игру некоторых пианистов. Элементов дыхания, цезур, пауз в их игре как будто не существует. Это живое дыхание свойственно природе всего живущего. Поэтому, если мы даже возьмем искусство, существующее целиком в области пространственных отношений — архитектуру, то и его мы не можем воспринимать как органическое, если в нем этих элементов дыхания нет. Представим себе какую-нибудь колоннаду. Как бы ни были совершенны ее колонны, если мы все их сдвинем вместе и уничтожим промежутки, всякое художественное впечатление

пропадет. Самые эти промежутки находятся в теснейшей зависимости от высоты, толщины, веса колонн и т. д.

Эта расчлененность, это живое дыхание являются основной проблемой всякого исполнения, и в первую очередь вокального. Между тем дыхание у большинства певцов является обычно только печальной необходимостью. Певец чувствует, что он, к сожалению, не может петь, не переводя дух, и поэтому он, где ему нужно или возможно, дышит и совершенно забывает, что это живое дыхание является не только механическим набиранием воздуха, но что оно должно быть живым элементом фразировки, что художественная фраза певца теснейшим образом связана с этим дыханием, что дыхание является одним из могущественных средств певческой выразительности.

Как у певца важно соответствие между дыханием и музыкальным замыслом, так и у струнника огромную роль играет соответствие между музыкальной фразой, музыкальной линией и штрихом. Между тем мы часто видим, что скрипач, виолончелист распределяют свои штрихи в зависимости от «технических» причин, иногда просто от удобства исполнения; их штрихи очень часто находятся не в соответствии, а нередко в прямом противоречии с фразой, с художественной мыслью».

Для пианиста проблема живого дыхания, по мнению А. Б. Гольденвейзера, приобретет исключительное значение благодаря специфическим особенностям фортепьяно.

«Недостаток фортепьяно,— говорит Александр Борисович, — заключается в том, что исполнитель ничего не может сделать со звуком, кроме того, что взять его. Когда я взял какую-нибудь ноту на фортепьяно, я больше власти над ней не имею. Если я пою, играю на струнном или духовом инструменте, я могу, взявши звук, всячески его изменить — усиливать, ослаблять, менять тембр и т. д. Пианист может или держать палец или снять его, вибрация струны совершается вне зависимости от его воли. Поэтому всякий взятый на фортепьяно звук поневоле звучит диминуэндо. Когда мы играем на фортепьяно скоро и звуки быстро следуют один за другим, этот недостаток — потухание звука — перестает быть заметным, равен почти нулю. Когда же мы играем произведение медленное, например хорального склада, это свойство фортепьяно делается в значительной степени заметным. Поэтому, когда в фортепьянных произведениях встречается спокойная кантилена, композитор обычно излагает ее на фоне движущейся фигурации. Этот фон, в соединении с педалью, дает иллюзию длящихся выразительных, мелодических нот (например, этюд Шопена *As-dur* op. 25, прелюдию Мендельсона *e-moll* и т. д.). Во всяком случае, одна из труднейших

проблем пианиста — это борьба с «пунктирностью» фортепьянного звучания. Когда мы играем на фортепьяно какую-нибудь спокойную, мелодическую линию, мы не можем провести ее непрерывно, мы только отмечаем отдельные точки, которые в совокупности дают иллюзию непрерывной линии. Преодоление этой пунктирности, умение дать слушателю впечатление непрерывного движения — одна из труднейших проблем фортепьянного исполнения».

Дело, однако, не только в механике фортепьяно, но и в специфических трудностях самой музыкальной литературы, созданной для этого инструмента. Остановившись на этом вопросе, А. Б. Гольденвейзер подчеркивает, что многоэлементная, часто весьма сложная ткань фортепьянных произведений ставит перед пианистом совершенно особенные задачи, которые не имеют места у певцов или исполнителей на каких-либо оркестровых инструментах: «Если мы возьмем певца, духовика или исполнителя на струнном инструменте, они в своих декламационных возможностях, даже струнники, почти исключительно ограничиваются выполнением одной декламационной линии. И поэтому, как эта задача ни трудна для всякого исполнителя, она все-таки не представляет собою чего-то мало свойственного человеческой природе.

Перед пианистом стоит задача другого рода, он почти никогда не исполняет одной линии. Между тем наш психический аппарат устроен природой так, что, воспринимая многое, мы в то же время обладаем способностью фиксировать свое внимание на одном. Например, когда я смотрю, я вижу очень многое, но смотрю я в какую-нибудь одну точку, когда я слышу, я слышу очень многое, но сосредоточиваю внимание, слушаю я что-то одно».

«Пианист никогда не может хорошо играть, — указывает далее А. Б. Гольденвейзер, — если он ведет одновременно только одну линию. Исполнение на фортепьяно по существу всегда контрапунктично. Если мы возьмем самую примитивную мелодию с аккомпанементом, это уже будет две линии. Только тогда музыкальное исполнение будет хорошо, когда каждая из этих линий имеет свое самостоятельное живое течение и, в то же время, каждая из этих линий друг другу подчинена. Чрезвычайно мало исполнителей, играя сложную ткань, исполняют ее так, что если слушатель фиксирует свое внимание на каком-нибудь одном элементе, то он почувствует, что этот элемент сам по себе представляет живую, художественную линию. У Шопена есть очень много примеров необычайно, на первый взгляд, простого изложения. В некоторых его зрелых и очень глубоких сочинениях бывает самое примитивное изложение аккомпанеента (например, в ноктюрнах *f-moll* и *c-moll*),

изложение, которое вы встретите в любой польке, и как раз такое изложение представляет колоссальную трудность.

Очень трудно добиться, чтобы этот фон звучал как действительно живая самостоятельная линия и в то же время в полном соответствии с основной мыслью. Это — чрезвычайно сложная, мне иногда кажется, почти неразрешимая проблема. Если же мы обратимся к так часто встречающемуся на фортепьяно полифоническому (в собственном смысле этого слова) изложению, то тут мы на эту трудность наталкиваемся сугубо. Когда полифоническая ткань встречается в оркестре, то руководящий исполнитель-дирижер должен найти общую линию, а перед каждым отдельным исполнителем стоит только одна задача — провести свою линию. Пианист же является одновременно и дирижером и исполнителем на всех отдельных инструментах оркестра».

*

Приведенные выдержки из стенограмм лекции А. Б. Гольденвейзера показывают, что главной задачей пианиста-исполнителя он считает умение на основе вдумчивого и внимательного изучения текста произведения создать свой исполнительский замысел, который наиболее глубоко и правдиво раскрывал бы слушателям содержание данного сочинения.

К этому следует добавить еще одно очень важное замечание А. Б. Гольденвейзера по поводу особенностей музыкально-исполнительского искусства и задач исполнения.

«Исполнитель должен быть строг к себе, должен воспитывать в себе волю, — говорит Александр Борисович. — Художник, композитор в процессе своей работы не связан с определенным моментом. Если он сегодня в неподходящем настроении, если у него в данный момент не получается что-то, не лежит душа к работе, он может ее отложить, и то, что у него не выходит сейчас, может выйти завтра или через несколько часов. Исполнитель же обязан в определенный момент дать наилучшее, на что он способен, каково бы ни было в данный момент его настроение и самочувствие. Даже самое сознание этой необходимости в известной степени сковывает исполнителя.

Надо сознавать однократность исполнительского процесса, известную неповторимость его и относиться к нему с огромным сознанием ответственности».

Осуществить художественные задачи музыкального исполнения, как указывалось выше, пианист может только при условии передачи в живом, эмоционально-выразительном звучании той нотной записи, в которой композитор

зафиксировал свою музыкальную мысль.

Всякому музыканту, однако, хорошо известно, насколько трудно «увидеть» в тексте все, что необходимо для создания музыкального образа, как много знаний и опыта надо приобрести, чтобы, учитывая индивидуальную манеру записи того или иного автора, правильно передавать стиль и характер его музыки.

Всему этому А. Б. Гольденвейзер учит своих учеников путем тщательного анализа текста изучаемых произведений, используя и обобщая примеры из самых разнообразных сочинений данного композитора, разъясняя различие стиля музыки и принципов ее записи у композиторов разных эпох.

Являясь глубоким знатоком фортепьянного творчества русских классиков, редактором всех фортепьянных сочинений Шумана, всего фортепьянного наследия Бетховена, сонат и ряда концертов Моцарта и многих других произведений, А. Б. Гольденвейзер знакомит учеников с различными толкованиями текста их произведений, с вариантами, встречающимися у самих композиторов, со своими принципами расшифровки условных обозначений, применяемых старинными авторами, и т. п. Так, например, в отношении расшифровки мелизмов в произведениях Баха, Моцарта, Бетховена он дает своим ученикам четко обоснованные правила, подчиненные определенной системе. *Не останавливаясь в данном очерке на изложении взглядов А. Б. Гольденвейзера на исполнение мелизмов, отметим лишь, что в своих редакциях сочинений западноевропейских классиков он чрезвычайно подробно расшифровал эту сторону авторского текста. Внимательное изучение этих редакций дает читателю ясное представление о подходе А. Б. Гольденвейзера к решению этой проблемы.*

Вдумчивое изучение нотного текста и максимальная точность его выполнения являются, по мнению А. Б. Гольденвейзера, необходимыми предпосылками для художественной и технической работы над музыкальным произведением. Но перед тем, как приступить к разучиванию произведения, необходимо составить себе общее представление о его характере, форме и содержании, о тех задачах, которые ставил перед собой сам композитор. Поэтому, когда ученик приносит в первый раз на урок заданную и уже разобранный пьесу, А. Б. Гольденвейзер, прослушав ее в целом, часто уделяет много времени беседе с учеником о данном композиторе, его месте в истории музыкального искусства, его творческом методе и приемах фортепьянного письма. Переходя к анализу пьесы, А. Б. Гольденвейзер нередко проигрывает ее целиком или частично, показывая характер звучания отдельных эпизодов и фраз, разъясняя ученику интонационно-выразительное значение различных деталей. Иногда, на примере одной пьесы, он делает ряд ценных обобщений, касающихся разнообразных задач исполнительства. *В качестве примера такого типа анализа в приложения к данному очерку дан*

разбор 32-х Вариаций Бетховена и Вариаций Чайковского F-dur.

В таком анализе проявляется поразительная тонкость суждений А. Б. Гольденвейзера о музыке, его умение вскрыть логическую закономерность развития музыкальной мысли, взаимозависимость всех элементов музыкальной ткани данного произведения. Текст музыкального сочинения как бы оживает перед взором учащегося. Многие, ранее не замеченные, приобретает существенную роль, те или иные детали, которым ученик не придавал значения, получают иную окраску, новое выразительное содержание.

Такого рода беседы имеют огромное педагогическое значение, обогащают музыкальные представления учащегося, расширяют его кругозор, стимулируют художественную инициативу.

Свои мысли А. Б. Гольденвейзер обычно высказывает в живой, образной форме, вспоминая попутно яркие впечатления из своей жизни, связанные с игрой выдающихся мастеров, со встречами с крупнейшими музыкантами, писателями, художниками.

Дав таким образом определенное направление мыслям ученика, подготовив его к правильному восприятию произведения, А. Б. Гольденвейзер на этом же уроке, или же на следующих занятиях, переходит к детальной работе над материалом данного сочинения. Уже не прослушивая произведения целиком, он останавливает внимание ученика на неточностях в выполнении тех или иных мест, на ошибках в фразировке, в штрихах, на необходимости оттенить какой-либо элемент музыкальной ткани, придать ему определенный характер, соответствующую тембровую окраску. Большое место на этом этапе работы занимают также вопросы аппликатуры, педализации, динамического плана исполнения произведения. Важно отметить, что подобные указания всегда обосновываются анализом музыкального текста, художественным содержанием самой музыки.

Попутно этим вопросам А. Б. Гольденвейзер останавливается на технически трудных эпизодах, требующих специальной работы, и, анализируя эти трудности, рекомендует те или иные способы их преодоления.

На последующих занятиях, когда ученик уже играет произведение в более законченном виде, А. Б. Гольденвейзер обычно прослушивает его исполнение целиком, прерывая игру только в случаях грубых ошибок или при явном непонимании учеником того, о чем была речь на предыдущих уроках.

Степень подробности разбора произведений и указаний А. Б. Гольденвейзера зависит от продвинутости и способности ученика, а также от характера и сложности разучиваемого произведения. Однако с какими бы учениками он ни имел дело,

А. Б. Гольденвейзер никогда не допускает слишком большого количества педагогических указаний и требований, ограничиваясь лишь тем главным, что необходимо ученику для целесообразной и успешной работы на ближайший период времени.

Таким образом он раскрывает перед учеником как бы две перспективы первая (при общей характеристике произведения и задач его исполнения) — более отдаленная, являющаяся конечной целью работы, и вторая — ближайшая задача, как один из очередных этапов работы на пути к конечной цели.

Следует также подчеркнуть, что при всей тщательности анализа музыкального материала и чрезвычайной требовательности к точному выполнению нотного текста, А. Б. Гольденвейзер дает своим ученикам большой простор для проявления их личной инициативы и художественной индивидуальности. Чем более подвинут и музыкально развит ученик, тем больше он предоставляет ему свободы и самостоятельности. Характерно, однако, что, при таком бережном отношении к индивидуальности ученика, убедительность педагогического воздействия А. Б. Гольденвейзера столь велика, что она накладывает определенный отпечаток на манеру игры всех его воспитанников, которые своим исполнением дают яркое представление о пианистических принципах и школе их учителя.

Свою точку зрения на задачи педагога-музыканта сам А. Б. Гольденвейзер определяет следующим образом: «Основная проблема педагога — воспитание музыканта. В то же время педагог должен дать исполнителю то, что называется школой, то есть сообщить ему технически целесообразные принципы использования своего тела, добиваясь того, что является целью всякой техники, то есть максимальной экономии времени, силы и движений; воспитывать в нем умение работать и слушать себя и, главное и одно из самых труднейших, сообщив ему общие, основные принципы и установки, в то же время не помешать естественному развитию его индивидуальности».

«Величайшей опасностью, — говорит он далее, — всякого обучения музыканта-исполнителя является сообщение ему какого-то трафарета, шаблона, штампа, это — смерть для искусства. Таким образом работа педагога, помогающего музыкальному человеку развиться в профессионала-музыканта, является своеобразным диалектическим процессом, который, с одной стороны, определяется стремлением к сохранению его личности, его неповторяемой индивидуальности, с другой стороны, подчиняется необходимости привить ему общие принципиальные установки, которые способствовали бы естественному развитию его индивидуальности».

Следуя этому принципу, А. Б. Гольденвейзер в то же время решительно возражает против дилетантизма и проявлений «индивидуальности» в интерпретации произведения, основанных на поверхностном, непродуманном отношении к произведению, часто являющемся результатом недостаточно глубокого понимания нотного текста и содержания музыкального сочинения. Он бывает чрезвычайно недоволен, когда ученик, принося впервые на урок заданную ему пьесу, разыгрывает ее со всем пылом своей эмоциональности, допуская неточности в тексте, заучивая различные ошибки, не обращая внимания на технические погрешности, плохую педализацию, пользуясь случайной, непродуманной аппликатурой и т. д. Обычно в этих случаях ученик, поддаваясь искушению воплотить поскорее в своем исполнении возникшие в его воображении музыкальные образы, стремится показать на первом же уроке, как красиво он задумал сыграть данную пьесу. Даже если он и слышит, что его игра еще далека от совершенства, он утешает себя тем, что а дальнейшем, вооружившись терпением, можно будет доделать все необходимое.

Говоря о несостоятельности такого рода рассуждений и плохих результатах, которые неминуемы при подобном способе работы, А. Б. Гольденвейзер разъясняет, почему этот путь не только не приносит пользы, но скорее оказывается вредным и тормозящим развитие исполнительского мастерства.

«Необходимо, — указывает по этому поводу Александр Борисович, — резко различать игру и работу на инструменте. Играющие большую часть этого различия не понимают и вместо работы просто сидят за инструментом и играют, а это величайшая ошибка, с которой необходимо вести борьбу.

Работа должна проводиться тщательно, детально. Работая, необходимо всегда держать ноты открытыми, постоянно проверяя текст по нотам, и даже над старой пьесой работать так, как будто ее никогда не играл. Если же решил какой-нибудь эпизод или всю пьесу сыграть целиком, то следует отложить ноты в сторону и играть, как перед самой ответственной аудиторией, и пусть это исполнение будет редким, но важнейшим событием в процессе работы.

Если так относиться к работе, если каждое исполнение будет — подчеркиваю это слово — неким событием, тогда невозможно будет такое распространенное явление, когда чем больше человек играет вещь, тем хуже он ее начинает играть, тем более теряется у него свежесть, появляется заболтанность и в конце концов получается, что чем больше человек играет вещь, тем больше он ее забалтывает».

В процессе работы над произведением необходимо прежде всего ясно и четко представить себе как основную, конечную цель, так и все мельчайшие задачи,

вытекающие из деталей текста Точное и неоднократное выполнение всех этих задач и закрепляет навыки правильного исполнения произведения. Таким образом внимание играющего как бы освобождается от контроля за всеми деталями технической стороны игры (остается только слуховой контроль за результатами этих действий) и направляется на более крупные задачи, включающие в себя ряд более мелких. Овладевая таким путем разучиваемым произведением, исполнитель постепенно приобретает чувство свободы в передаче художественного замысла и может проявить свой темперамент, ярко и эмоционально воплотить в своей игре задуманные музыкальные образы. Если же он с самого начала допускает грязную, неточную и неряшливую игру, он этим самым культивирует неправильные, уводящие от цели навыки, требующие затем усиленной работы над их преодолением. Иными словами, работать надо так, чтобы не было необходимости исправлять уже сделанное и бороться с неправильными привычками Для этого надо заботиться о том, чтобы побольше думать о качестве своей работы.

Поэтому А. Б. Гольденвейзер, занимаясь с учениками, еще не имеющими большого опыта самостоятельной работы, предпочитает, чтобы, принося в первый раз на урок разобранный произведение, ученик не стремился его «исполнять», а умел бы проиграть пьесу хотя бы и в весьма умеренном темпе, но с максимальной точностью и с соблюдением всех указаний автора.

Основным требованием А. Б. Гольденвейзера является при этом игра на память. Придавая огромное значение музыкальной памяти и необходимости ее развития у исполнителя, он уделяет этой стороне работы с учениками самое серьезное внимание. В вопросе об игре на память А. Б. Гольденвейзер расходится во взглядах с теми педагогами, которые по несколько уроков слушают учеников, играющих заданные пьесы по нотам, и терпеливо ждут, когда они, наконец, запомнят текст. По мнению А. Б. Гольденвейзера, необходимо с детства приучать ученика специально учить на память все, что ему задается «В музыкальном исполнении, — говорит он, — не случайно пришли у к игре на память. Тогда только может получиться действительно художественно законченное исполнение и только тогда исполнитель почувствует полную свободу, когда он играет наизусть. Только та музыка, которую он знает от первого до последнего звука, может быть им исполнена изнутри и только тогда он, как исполнитель, совершает творческий процесс. Таким образом, игра наизусть является как бы предпосылкой художественного исполнения. Между тем игра на память в большей или меньшей степени для каждого представляет известные трудности. Есть люди, обладающие виртуозной памятью, проиграв или даже только прослушав раз-

другой то или иное произведение, они его могут сыграть без помощи нот. Однако большинство исполнителей, обладающих прекрасной музыкальностью и хорошей памятью, такой памяти не имеет. Не все вещи запоминаются одинаково легко. Пьесы полифонические или с очень изысканной фигурационной тканью запоминаются труднее других. Вещи с фигурацией, имеющей определенную схему, запоминаются легче и свободнее. Мы знаем, что даже у исполнителей с огромным эстрадным опытом и с прекрасной музыкальной памятью нередко бывает, что при публичном исполнении они забывают то или иное место произведения. Поэтому воспитание музыкальной памяти играет немаловажную роль при обучении музыканта-исполнителя.

Моторная память — это способность вырабатывать инерцию движений. Способность эта очень важна, потому что без нее нам всякое движение руки или пальца нужно было бы проводить через сознание; мы не могли бы играть достаточно скоро. Игрящему нужно выработать инерцию движений, чтобы 'получить некоторую механическую наигранность, без которой свобода быстрых движений невозможна.

К сожалению, однако, это очень полезное свойство — наличие выработанной моторной памяти — таит в себе вместе с положительными немалые отрицательные стороны. Значительное число исполнителей играет на память преимущественно с помощью моторной памяти. Они обычно играют музыкальное произведение, играют его уже более или менее удовлетворительно, в достаточно быстром темпе, до известной степени выработали его технически и все еще продолжают играть его по нотам. Потом в один прекрасный день оказывается, что они это произведение могут сыграть наизусть. Это самый опасный и вредный путь. Первое, что мы должны сделать, начиная учить новое произведение (разумеется, ознакомившись с ним предварительно и разобрав его), это запомнить его наизусть. В моей педагогической практике способные и бездарные, дети и взрослые, никогда в классе по нотам не играют. Я даже с детьми только первое время разбираю, а потом, задавая новое, я объясняю, на что нужно обратить внимание и разбираю только особенно сложные места, и на первом же уроке все играют наизусть. Первое, с чего играющий должен начать, это знать на память то, что он играет. Он может играть данное произведение не скоро, но на память знать обязательно. Если человеку, когда он играет наизусть, сказать — играй медленнее, и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он собственно не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал ее руками. Вот это набалтывание — величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться».

Требуя быстрого запоминания наизусть всего разучиваемого материала,

А. Б. Гольденвейзер весьма подробно разъясняет ученикам, как следует работать в этом направлении. Целесообразнее всего, по мнению А. Б. Гольденвейзера, учить произведение по небольшим, музыкально законченным отрезкам, постепенно подвигаясь вперед. В процессе этой работы надо использовать не только слуховую память, но и аналитически запоминать мелодическое и гармоническое строение музыкальной ткани, характер движения отдельных голосов, рисунок фигурации, расположение аккордов и т. п. Моторная память играет при этом также существенную роль. Двигательные ощущения, расположение пальцев на клавишах, те или иные приемы игры — все это способствует закреплению в памяти разучиваемого отрывка и, в дальнейшем, всего произведения в целом.

А. Б. Гольденвейзер настоятельно рекомендует также, разучивая произведение и запоминая его наизусть, играть отдельные партии правой и левой руки. Такой способ работы чрезвычайно укрепляет в памяти изучаемый материал, дает возможность сосредоточить внимание на всех деталях музыкальной ткани и добиться наиболее точного его выполнения.

Особенно важно знать наизусть партию левой руки, так как чаще всего в этой партии сосредоточен аккомпанемент, который труднее запоминается, чем мелодия, расположенная в партии правой руки. Вообще проигрывать отдельно аккомпанирующие голоса (независимо от того, какой руке они поручаются), добиваясь нужной звучности, А. Б. Гольденвейзер считает необходимым, так же как и работу отдельно над мелодией. Все это способствует более ясному, расчлененному представлению о звучании фортепьянного сочинения.

«Основой всякого музыкального исполнения, — говорит Александр Борисович, — должен быть прежде всего звуковой образ. Я должен прежде всего представить себе, как бы мне хотелось, чтобы данное произведение звучало. Я должен почувствовать в данном произведении прежде всего основную его линию и представить ее себе упрощенно. Допустим, если имеется мелодия с сопровождением фигурации, надо сыграть эту мелодию из более простом гармоническом сопровождении, чтобы представить себе, как она должна звучать. Если я поработал над этим, а также отдельно над сопровождением, я могу соединить и то и другое и постараться добиться, чтобы основная линия звучала так, как я ее себе представил.

В работе надо уметь выключать то одну, то другую задачу и фиксировать свое внимание на какой-то одной из них, играя остальное только как дополняющие голоса. Надо сначала научиться провести ту или иную линию, причем очень полезно, представив себе образ основной линии, начать работать как раз над второстепенными

и, только преодолев их, добиваться нужного мне звучания целого».

Работая указанными способами, пианист не только запоминает музыкальное произведение, но и налаживает нужные движения, обеспечивающие необходимую звучность, фразировку, соответствующие характеру музыкального содержания данной пьесы. Крайне важно подчеркнуть, что А. Б. Гольденвейзер требует при разучивании пьесы по фразам и отдельным элементам не формального проигрывания текста, а именно музыкального исполнения, то есть всех качеств звучания, которые соответствуют художественному образу произведения. Этого следует добиваться, даже играя в замедленном темпе, когда материал пьесы еще недостаточно усвоен для того, чтобы исполнять его в настоящем движении.

В процессе такого внимательного и вначале медленного проигрывания и запоминания (по небольшим отрезкам) произведения налаживаются, как уже сказано, и соответствующие целесообразные двигательные ощущения и технические приемы. Здесь следует остановиться на том, что подразумевает А. Б. Гольденвейзер под понятием целесообразности движений и почему он придает «опросу о движениях пианиста весьма большое значение.

«Движения исполнителя играют огромную роль, — указывает он. — Мы недостаточно внимательно относимся к тем движениям, которые мы делаем, и из-за этого часто наши движения не соответствуют характеру музыки. Играть нужно таким образом, чтобы человек, отделенный от исполнителя звуконепроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий движения его рук, мог бы себе представить, конечно, не звуки, но характер той музыки которую он играет. У пианистов мы, наоборот, нередко наблюдаем несоответствие между движениями рук и звуковым образом. Допустим, что пианист взял аккорд, который длится 2 четверти. Он думает, что если он держит педаль, то он может делать при этом руками любые движения и все-таки передать характер исполняемой музыки. Если я взял длинный аккорд и в то время, когда он должен звучать, я делаю какие-то движения своими руками, меня это совершенно выбивает из колеи. Несответствие движений рук и тела с звуковым образом, когда руки движутся быстрее, чем нужно, или поднимаются выше, чем нужно, нарушает и у исполнителя, и у слушателя представление о характере музыки. Внутренний ритм, ощущение темпа, в котором я должен вести руки, нужно в себе воспитывать, чтобы мера движения вполне соответствовала звуковому образу. Звучание инструмента — реакция инструмента на движения играющего, соответствие движений с звуковым образом — важнейшая проблема, на которую исполнители обращают обычно чрезвычайно мало внимания».

Имению поэтому, то есть исходя из принципа соответствия движений звуковому образу, А. Б. Гольденвейзер возражает против заведомых, абстрактных правил движений, против так называемой «постановки руки».

Действительно, характер движений, приемы звукоизвлечения и двигательные ощущения пианиста теснейшим образом связаны с исполняемой музыкой. Нельзя себе представить, чтобы пианист играл, например, сонату Моцарта и прелюдию Рахманинова или, скажем, токкату Прокофьева и ноктюрн Шопена одним и тем же звуком и одинаковыми движениями.

Каждое произведение, его музыкальное содержание, стиль, характер и фортепьянная фактура, требует своего исполнительского образа, органически связанного с теми или иными пианистическими приемами игры.

Вот почему, работая с учеником, А. Б. Гольденвейзер весьма редко говорит о пианистических движениях вне связи этого вопроса с конкретными задачами исполнения того или иного произведения. Беседы с учениками о фортепьянной технике и о приемах движений возникают обычно как обобщение какого-либо правила, вытекающего из определенных требований художественного порядка, или в случаях явно неправильных пианистических навыков, мешающих игре ученика.

*

Охарактеризованные выше взгляды А. Б. Гольденвейзера на работу над произведением показывают, что этот процесс он мыслит как напряженный умственный труд, требующий большого внимания, самоконтроля, умения поставить перед собой и реализовать правильную, продуманную цель.

Именно поэтому, занимаясь в классе с учеником, А. Б. Гольденвейзер главное внимание уделяет художественной стороне исполнения, раскрытию на основе детальнейшего анализа текста общих задач, к разрешению которых должен стремиться ученик, работая над тем или иным произведением.

В период увлечения некоторой части педагогов различными теоретическими работами представителей так называемого анатомо-физиологического направления в фортепьянной педагогике (*особенно заметно интерес к такого рода теориям проявлялся в 20—30-х годах под влиянием появившихся в печати переводных изданий книг Брейтгаупта, Рамуля, Тетцеля, Штейнгаузена и других авторов*) метод занятий А. Б. Гольденвейзера с учениками вызывал иной раз недоумение.

Этим педагогам казалось необходимым уделять много времени специальной работе с учеником над развитием «рациональных», научно обоснованных технических приемов на многочисленных упражнениях. Наблюдая за занятиями

А. Б. Гольденвейзера, они убеждались в двух, казалось бы, несовместимых фактах: А. Б. Гольденвейзер почти не говорит с учениками специально о технике и занимается главным образом художественной стороной исполнения; но в то же время большинство его учеников технически весьма свободно справляется со всеми трудностями изучаемых ими произведений.

Некоторые педагоги объясняли это высокой одаренностью учеников А. Б. Гольденвейзера, тем, что у них «природная техника», не требующая специальной работы для своего развития.

Другие обвиняли А. Б. Гольденвейзера в недооценке техники, заявляя, что если бы он уделял этой стороне занятий больше внимания, то его ученики играли бы еще более виртуозно и технически совершенно

Подобные рассуждения были не только наивны, но и несправедливы, так как в тех случаях, когда это необходимо, в нужных пропорциях и на определенных этапах развития ученика А. Б. Гольденвейзер всегда применял и применяет и теперь различные технические упражнения.

По поводу упражнений сам Александр Борисович говорит следующее. «Я считаю не слишком целесообразным играть те или иные отвлеченные упражнения типа упражнений Брамса, Таузига и т. п. Из этого я, однако, исключаю гаммы и арпеджио. В старину для каждого исполнителя считалось необходимым хорошее владение гаммами и арпеджиями. Потом был период, когда это было совершенно заброшено. Отрицание этих упражнений я считаю большим заблуждением. Музыкант-педагог знает, что тот, кто не работал над гаммами и арпеджио, наталкиваясь на различные пассажи у классиков и романтиков, вынужден учить эти пассажи каждый раз как частный случай. А для тех, кто с детства овладел техникой гамм и арпеджио, такого рода пассажи являются привычными и специальной работы не требуют.

Когда я учился в консерватории, я поступил на старшее отделение к Зилоти, а после отъезда его из Москвы перешел к Пабсту. Это был музыкант с исключительно яркой виртуозностью. Помню, однажды я с моим товарищем Буюкли пришли к нему на урок на дом. Кому-то из нас пришлось встретиться с пассажами гаммообразного типа. Исполнение, по-видимому, было неважное, так как Пабст нас пристыдил, говоря, что это является результатом того, что мы не играем гамм. Тут же, сев за фортепьяно, он стал по нашему заказу играть всевозможные гаммы во всех видах так блестяще, словно он только тем и занимался, что играл их .

Гаммы играть необходимо. Но другие упражнения должны возникать из каждого данного случая. Если исполнитель-пианист встретился с каким-нибудь пассажем,

который у него сразу не выходит, то по поводу этого пассажа может быть изобретено то или иное упражнение, которое должно заключаться в том, чтобы выделить основную сущность встретившейся трудности, или усугубить ее, например, если затруднение возникает при повторении какой-нибудь ноты, повторять ее большее число раз и т. п. ».

Но, разумеется, в классе А. Б. Гольденвейзер работает над гаммами и арпеджио только с учащимися младших и средних классов музыкальной школы.

Занимаясь с более подвинутыми учениками, уже самостоятельно работающими над совершенствованием исполнения гамм и арпеджио, А. Б. Гольденвейзер показывает им лишь те упражнения, в которых возникает необходимость в связи с какими-либо трудностями, встречающимися при изучении этюдов и различных пьес.

Важно также отметить, что, занимаясь в течение нескольких лет с учеником, А. Б. Гольденвейзер все больше и больше приучает его к самостоятельной работе над произведением и преодолением исполнительских трудностей.

Так же как работа над гаммами и арпеджио на определенном этапе развития ученика переходит в область его самостоятельных домашних занятий, так и различные технические приемы работы над трудными местами в изучаемых произведениях постепенно становятся само собой разумеющейся стороной его работы, не требующей постоянного контроля и указаний педагога. Поэтому, быть может, те или иные музыканты, наблюдавшие за занятиями А. Б. Гольденвейзера с подвинутыми учениками (или даже с школьниками, но уже получившими в течение нескольких лет обучения навыки самостоятельной работы над технической стороной игры), и приходили к выводу, что А. Б. Гольденвейзер якобы мало работает с учащимися над техникой.

Основная же причина этого кажущегося невнимания к вопросам технической тренировки заключается в другом: А. Б. Гольденвейзер рассматривает технику как средство для выполнения художественно-исполнительских задач. Техническую сторону мастерства он не отрывает от всего комплекса навыков, необходимых исполнителю. Поэтому работа над реализацией художественного задания — над правильным звучанием, фразировкой, динамикой, — установление наиболее целесообразной и технически удобной аппликатуры, выработка хорошей педализации и т. п. является, с его точки зрения, одновременно и технической работой пианиста, который должен добиваться чистоты, точности и ловкости, безупречного выполнения музыкальной задачи, приспособлявая для этого и все свои упражнения.

*

Переходя к вопросу о специальной работе над элементами пианистической техники следует остановиться на взглядах А. Б. Гольденвейзера на развитие первоначальных двигательных навыков.

Нужно прежде всего отметить, что, занимаясь с детьми, начинающими учиться на фортепьяно, А. Б. Гольденвейзер предъявляет им всегда большие и серьезные требования, достигая обычно чрезвычайно быстрых успехов своих маленьких учеников в музыкальном и техническом отношении.

Здесь, несомненно, помимо огромного опыта и педагогического мастерства А. Б. Гольденвейзера, играют роль и высокие требования, которые он предъявляет к детям при определении целесообразности их профессионального обучения музыке.

Всю свою жизнь отдавая много сил и энергии развитию музыкального просвещения, содействуя тому, чтобы музыкальное искусство было как можно более близко и понятно широким массам слушателей, А. Б. Гольденвейзер всегда указывал, что профессионалами-музыкантами должны становиться только одаренные люди.

«Нужно знать, что музыкальная профессия чрезвычайно трудна, — говорит Александр Борисович, — и что если мы на эту профессию направляем людей недостаточно к ней приспособленных и одаренных, то мы совершаем по отношению к этим людям величайший грех и величайшее преступление, — готовим никому и ни на что не нужных неудачников из тех людей, которые в другой области могут быть и способными, и полезными».

Поэтому, за весьма редким исключением, А. Б. Гольденвейзер занимается только с детьми, имеющими определенные данные для серьезного обучения музыке. Он считает также, что в силу специфических трудностей и особенностей музыкально-исполнительского искусства, профессионалом-исполнителем может стать только человек, с детства начавший систематически работать в этом направлении.

«Если мы вспомним исторические примеры из жизни больших музыкантов, если мы посмотрим, как они учились, то мы увидим, что серьезное обучение начиналось у них с раннего детства», — указывает А. Б. Гольденвейзер, подтверждая многочисленными примерами эту мысль.

Настаивая, однако, на тщательном отборе детей для профессионального обучения и на необходимости серьезной постановки их музыкального образования, А. Б. Гольденвейзер указывает и на те трудности, с которыми встречается педагог, занимающийся с одаренными детьми: «...нервно-мозговые центры, которые управляют всеми движениями исполнителя, в детстве развиваются гораздо легче и скорее, тогда

как в более взрослые годы это развитие происходит значительно туже. И действительно, мы знаем, что когда мы занимаемся с одаренными детьми, то темпы, которыми идет их развитие, и музыкальное, и техническое, совершенно поразительны и абсолютно недоступны и очень даровитым взрослым. Поэтому, к сожалению, нужно признать, что для специальностей с очень сложными исполнительскими задачами и с исключительно развитой техникой приходится профессиональное обучение начинать с самого раннего возраста. Это в свою очередь создает очень трудную проблему. Прежде всего в работе детей создается неизбежная перегрузка. Как ни мало должны дети вначале играть, тем не менее ребенок в 8—9 лет должен играть часа два в день на своем инструменте, при этом изучать кое-какие добавочные дисциплины и одновременно посещать общеобразовательную школу. Даже в наших музыкальных десятилетках, с нахождением обеих школ на одной территории и несколько сокращенной программой общеобразовательных предметов, все-таки ребенок получает почти двойную нагрузку.

Если к тому же учесть, что музыкальная одаренность часто связана у детей с повышенной нервозностью, то становится ясным, насколько сложен и ответствен процесс воспитания и обучения музыке талантливых детей. Все это заставляет к процессу обучения музыкально одаренных детей относиться с величайшей осторожностью, не давать им задач, слишком превышающих детскую психологию. При повышенной одаренности, которая встречается у этих детей, они инстинктивно выполняют иногда такие задачи, до которых они эмоционально и психологически не могли дорасти, это создает чрезвычайно опасную перегрузку их нервной системы. Поэтому тут необходима большая осторожность. С другой стороны, я не в меньшей мере предостерегаю от превращения профессионально-музыкального обучения детей в детский сад. С детьми начинают сюсюкать, превращают обучение музыке в игрушку. Это ни в какой мере не допустимо. Обучение должно быть до известной степени суровым. Ребенок с самого детства должен понимать, что специальные занятия музыкой требуют с его стороны самого серьезного отношения к делу. Ставя так вопрос, повторяю, что я говорю о таких детях, которые обладают хорошими способностями, из которых можно и должно воспитать музыканта-профессионала»

Подход А. Б. Гольденвейзера к музыкальному развитию маленького ученика, воспитанию в нем правильного отношения к музыкальному тексту, к художественно-исполнительским задачам принципиально ни в чем не отличается от его работы со взрослыми учащимися. Разница здесь лишь в трудности музыкального материала, в том, что, говоря с маленьким учеником, А. Б. Гольденвейзер, естественно, учитывает степень его общего развития, использует доступную ученику форму пояснения

художественных и технических задач.

Большой интерес представляют принципы развития первоначальных игровых навыков, на которых А. Б. Гольденвейзер строит обучение начинающего пианиста.

Остановимся сначала на некоторых общих положениях, лежащих в основе его метода работы. Первоначальные игровые навыки должны, по мнению А. Б. Гольденвейзера, воспитывать у ребенка ощущение свободы движений.

«Для этого важно поставить ребенка в такие условия, — говорит Александр Борисович, — при которых неправильная, напряженная игра была бы просто невозможной. Ошибка старой школы заключалась в том, что вместо того, чтобы создать ребенку такие условия, педагоги начинали занятия с так называемой «постановки руки», требуя от ученика фиксированного положения пальцев, кисти и всей руки в целом, обращая его внимание на то, как надо ставить тот или иной палец, и т. д. Обучение обычно начинали с игры на одних белых клавишах, не думая о том, что для ребенка с маленькой рукой расположение пальцев даже на пяти белых клавишах До-мажорной гаммы уже требует растянутого положения пальцев. Все это моментально уводило ребенка от привычных ему естественных движений и заставляло напрягать руки.

Между тем, если ребенок захочет, например, взять карандаш, он напряженной рукой просто не сможет его взять, а возьмет естественно, без всякого напряжения. Такое же ощущение должно у него сохраняться, и при игре на фортепьяно. Главным условием этого ощущения являются собранные пальцы»

В этих высказываниях А. Б. Гольденвейзера речь идет о действительно чрезвычайно важном моменте, имеющем большое значение для последующего развития исполнительских навыков учащегося.

При всех достижениях современной советской детской фортепьянной педагогики часто приходится наблюдать, что педагоги, тщательно добиваясь свободы движений рук ученика в кисти и предплечье и уделяя много внимания позиции пальцев на клавишах, забывают о той необходимой собранности пальцев, о которой говорит А. Б. Гольденвейзер. Нередко бывает, что, при достаточно свободных движениях всей руки в целом, учащиеся с самого начала обучения привыкают несколько растопыривать пальцы, напрягая мышцы, заведующие функциями выпрямления и сгибания пальцевых фаланг, приведения и отведения пальцев друг от друга. Отсюда появляется ощущение некоторой жесткости в кисти, тормозящее развитие пальцевой беглости. Наоборот, при «собранной» руке сохраняется необходимая мягкость и свобода пальцевых движений.

Для того чтобы избежать такого рода вредных навыков, многие советские

педагоги перед тем, как приступить с учеником к игре legato, приучают его к плавным и мягким, незаторможенным движениям всей руки, свободно опускающейся на клавиатуру. Опорой руки при этом является играющий палец; остальные пальцы должны быть слегка закругленными, не растопыренными с тем, чтобы в кисти не ощущалось никакого напряжения. Первые же упражнения на legato строятся не на белых клавишах, а с использованием наиболее тесного расположения звуков, как например:



Когда ученик усвоит такого типа упражнения, используя 2, 3 и 4-й пальцы, можно дать ему играть такие же последования с применением 1-го и, затем, 5-го пальцев и после этого перейти к различным примерам из большего количества звуков legato, выбирая попутно и соответствующие пьесы и этюды.

Развитие навыков пальцевого legato при «собранной руке» А. Б. Гольденвейзер связывает еще с одним весьма важным условием, необходимым для сохранения свободы игровых движений.

«Совершенно неправильно стараться, — указывает он, — чтобы у играющего сразу был полный звук, это — величайшая ошибка. Особенно это опасно по отношению к детям. Детям свойственно играть слабым звуком, так же, как им свойственно говорить детским голосом. Если ребенка заставлять слишком рано давать полный звук, у него получится перенапряжение и пальцы начнут гнуться».

Из этого не следует делать вывод, что А. Б. Гольденвейзер советует позволять детям играть поверхностным звуком. Наоборот, занимаясь с детьми, он придает большое значение качеству звучания, различным звуковым краскам и нюансировке. При этом, однако, учитывается естественный для ребенка диапазон силы звука и не допускаются напряженные движения ради усиления звучания.

Как видно из приведенных примеров, в первых же пальцевых упражнениях, рекомендуемых А. Б. Гольденвейзером, используются не только белые, но и черные клавиши. А. Б. Гольденвейзер считает это весьма необходимым, так как система занятий, при которых ученик в течение одного-двух месяцев играет на одних белых клавишах, создает привычку держать руки в относительно низкой позиции. Когда же вводятся, наконец, черные клавиши, ученик испытывает неловкость в движениях: черные клавиши кажутся ему высокими и далеко расположенными от пальцев. Дотягиваясь до черной клавиши, он толкает руку в глубь клавиатуры и часто, при этом

резкам движения, выгибает кисть.

Если же ученик играет с самого начала и на белых и на черных клавишах, он усваивает нужные ему гибкие и непринужденные движения при переходе от низкой позиции руки к более высокой и обратно.

В соответствии с первыми упражнениями, предусматривающими использование черных клавиш, А. Б. Гольденвейзер и в своих легких пьесах для детей применяет часто тональности с большим числом ключевых знаков. Например, первая же пьеска в сборнике соч. 11 написана в тональности *Fis-dur*



Данный пример во многих отношениях иллюстрирует принципы начального обучения, на которых основана педагогическая практика А. Б. Гольденвейзера. Интонационно близкая к народной русской музыке, эта пьеска требует певучего, мягкого legato. Благодаря использованию одних черных клавиш, играющий ее ученик приучается к высокой позиции руки. Технически пьеска рассчитана на совсем начинающего ученика, усвоившего уже правильные приемы игры в пределах одной позиции, не требующей подкладывания первого пальца. Однако даже в таких простейших примерах А. Б. Гольденвейзер следует принципу развития самостоятельности движений рук: партии правой и левой руки изложены не в унисон, а имеют различный рисунок. Таким образом ребенок приобретает навыки исполнения несложного двухголосья, приучается вслушиваться в сочетание образуемых созвучий, а не играет механически в унисон одноголосную мелодию.

Необходимость давать ученику в течение одного-двух месяцев только этюды и пьески на белых клавишах некоторые педагоги обосновывают тем, что на этом этапе ученик еще не имеет понятия о тональностях и практически знаком лишь со звукорядом До мажора. Этот вывод вытекает из традиции игры первоначальных упражнений на одних белых клавишах.

Однако, даже начиная этим путем обучение, педагоги все же не могут ограничивать игру ученика одними белыми клавишами до той поры, пока он не начнет изучать гаммы и переходят к работе над этюдами и пьесками в других тональностях без

теоретического объяснения появления знаков альтерации.

В педагогической практике А. Б. Гольденвейзера этот довод, так же как и введение различных тональностей без должного пояснения, отпадает. Технически ученик с самого начала осваивает игру на черных клавишах, а теоретически он знакомится с построением гамм, с понятием о знаках альтерации в разных тональностях задолго до практического их изучения. Ученик сначала получает представление о мажорном звукоряде и учится строить гаммы от любой клавиши. Попутно он играет гаммообразные последования в виде упражнений на подкладывание 1-го пальца. Только когда он уже хорошо усвоил принцип построения гаммы и научился находить мажорный звукоряд от любой ноты, ясно представляя себе количество знаков альтерации в каждой тональности, он переходит к изучению нужной аппликатуры и систематической игре гамм. Учить гаммы А. Б. Гольденвейзер советует в порядке квинтового круга, играя их сначала каждой рукой отдельно, и затем в расходящемся и в параллельном движении.

Придавая игре гамм большое значение особенно в первые годы обучения, А. Б. Гольденвейзер требует, чтобы ученик ежедневно работал над совершенствованием этого вида техники. Гаммы нужно играть, добиваясь ровности звучания, хорошего *legato*. Движения руки должны быть плавными, гибкими и свободными, направляющими пальцы на нужные клавиши. Не следует, как указывает А. Б. Гольденвейзер, ни чрезмерно задира пальцы, ни «выжимать» ими клавиши. Весьма полезно играть гаммы с разным качеством звука (*f*, *p* и т. д.) и с различной динамической нюансировкой.

Это же требование относится и к исполнению различного вида арпеджио, к которым следует приступать не раньше второго года обучения.

Если гаммы и арпеджио А. Б. Гольденвейзер рассматривает как необходимый материал для овладения основными элементами фортепьянной техники, то развитие всех остальных разнообразных исполнительских навыков он строит на целесообразном подборе пьес и этюдов, а не на какой-либо системе последовательных специальных упражнений. Как уже было сказано, в педагогической практике А. Б. Гольденвейзера упражнения носят эпизодический характер и определяются техническими трудностями в разучиваемом репертуаре.

Одной из важнейших задач, стоящих перед пианистами, А. Б. Гольденвейзер считает развитие полифонической техники. В своих собственных пьесах для детей он с самых простейших примеров вводит разнообразие в рисунке партий правой и левой руки. Примером такого изложения может служить пьеска № 2 из сборника соч. 11:

19 Moderato [Умеренно]

mf non legato

dim e poco rit.

В этом сборнике представлены не только такого типа пьески, но и примеры чисто полифонического склада, начиная от маленького канона (№ 13, соч. 11):

20 Tranquillo [Спокойно]

p

rit.

и кончая значительно более сложными произведениями полифонического стиля.

Если просмотреть многочисленные сборники фортепьянных пьес А. Б. Гольденвейзера, то можно убедиться, что полифонии он уделяет в своем педагогическом творчестве чрезвычайно большое место. Завершением цикла произведений этого стиля являются две тетради «Контрапунктических эскизов».

Ученики А. Б. Гольденвейзера обычно систематически работают над полифоническими сочинениями, в первую очередь над произведениями Баха. А. Б. Гольденвейзер приучает своих учеников и в произведениях любого другого композитора с такой же тщательностью, как и в собственно полифоническом сочинении, подходить к исполнению различных голосов, к выявлению всех элементов музыкальной ткани.

Эта работа по существу и является основой развития пианистической техники.

Наряду с этим А. Б. Гольденвейзер дает ученикам и много этюдов, развивающих те или иные стороны пианистического мастерства (у более подвинутых учеников технические этюды заменяются этюдами художественного характера).

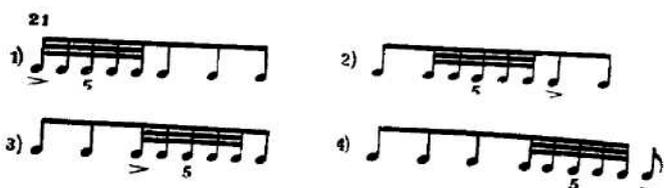
При разучивании инструктивных этюдов Крамера, Черни Клементи, Мошковского и других А. Б. Гольденвейзер не требует от ученика многочисленных добавочных упражнений и различных вариантов текста, как это часто делают многие педагоги. К техническим вариантам он прибегает в сравнительно редких случаях. Наиболее широко он использует для работы над этюдом прием транспонирования.

Ученик, играющий какой-нибудь этюд Черни в разных тональностях (обязательно с одинаковой аппликатурой в любой тональности), встречается при этом с самыми разнообразными трудностями, вытекающими из соответствующего расположения нот на белых и черных клавишах.

Все это не только развивает гибкость руки и пальцев и умение приспосабливать свои движения к новым комбинациям, но и мобилизует слух и внимание ученика, заставляет его более бдительно следить за своими действиями.

А. Б. Гольденвейзер, однако, указывает, что, при всей пользе этих упражнений, не следует отнимать ими чрезмерно много времени и энергии у ученика.

Наиболее одаренным ученикам, которым транспонирование дается легко, он рекомендует широко применять этот способ работы. Если же ученик с трудом выполняет такое задание, то количество тональностей не должно быть большим, пока он не начнет более легко справляться с этой задачей. Другой, иногда практикуемый А. Б. Гольденвейзером способ технической работы над этюдами или соответствующей трудностью в любом произведении, — это ритмические варианты фигурационных пассажей. Если взять для примера фигурационный рисунок из квартолей шестнадцатыми, то в основе ритмических комбинаций, рекомендуемых А. Б. Гольденвейзером, лежат две квартолы, образующие восемь шестнадцатых. Эти восемь нот располагаются в следующих ритмических группировках:



Быстрые группы нот в этих комбинациях должны исполняться как бы на одно движение, одним волевым импульсом.

Помимо укрепления пальцев, развития быстроты и ловкости исполнения быстрых квинтолей, различных отрезков фигурационного рисунка, ученик при этом также мобилизует свое внимание, так как такое задание требует большой сосредоточенности, мобилизации воли и энергии.

К приемам технической работы над пианистическими трудностями можно отнести применяемые в отдельных случаях А. Б. Гольденвейзером усложнения первоначального рисунка путем добавочных нот, тогда как, например, в этюде № 11 из соч. 740 Черни, фигурация из квартолей заменяется секстолями:



В художественной литературе А. Б. Гольденвейзер обычно избегает советовать ученикам какие-либо изменения текста при работе над техническим совершенствованием трудных мест. Если он и рекомендует иногда тот или иной вариант, то при этом имеется в виду не просто техническая цель в смысле улучшения ловкости и точности пальцевых движений, а помощь в реализации звуковой художественной задачи.

Например, при разучивании фантазии f-moll Шопена А. Б. Гольденвейзер советует следующим образом работать над улучшением звучания партии правой руки в приведенном ниже эпизоде:



Эти варианты помогают добиваться большей гибкости движений пальцев и достигнуть певучего, выразительного legato.

Чаще всего А. Б. Гольденвейзер рекомендует при разучивании трудных мест в произведении не изменять текст, а наоборот, подчеркнута точно выполнять все его детали, закрепляя их в игровых ощущениях. Такого же пристального внимания ко всем деталям текста А. Б. Гольденвейзер требует и при работе над технически нетрудными местами в произведении. Для примера можно привести следующие такты из той же Фантазии Шопена



Пианисты, как указывает А. Б. Гольденвейзер, нередко играют весьма приблизительно эту часть Фантазии, не выполняя точно того, что предусмотрено Шопеном. Это суровое маршеобразное движение построено композитором на контрасте полнозвучной мелодии и более короткого аккомпанемента. Весь эпизод должен носить оркестровый характер. При точном выполнении текста можно достигнуть имитации звучания валторны на фоне staccato других инструментов

оркестра. Для этого нужно пользоваться очень умеренно педалью и максимально ярко оттенить различие в характере звучности мелодии и аккомпанемента (педаль ни в каком случае не должна затушевывать этот контраст). Продуманная и внимательная работа в этом направлении, выработка правильной фразировки, педализации, четких движений рук, соответствующих звуковому образу, разучивание материала по отдельным элементам (мелодия, аккомпанемент, партия правой руки, партия левой руки) являются, по мнению А. Б. Гольденвейзера, необходимыми условиями для совершенствования технической стороны исполнения данного эпизода.

*

Все сказанное подтверждает, что основным путем музыкального и пианистического развития ученика А. Б. Гольденвейзер считает продуманную, сознательную работу над художественными произведениями и, на известном этапе обучения, над технически полезными этюдами.

Занятия педагога, таким образом, складываются из раскрытия ученику художественно-исполнительских задач, воспитания его вкуса, углубления его понимания музыкального искусства, обучения его технике работы

Характеристика педагогических принципов А. Б. Гольденвейзера была бы, однако, недостаточно полной, если бы мы не остановились на его отношении к культуре фортепьянного звучания. В начале очерка уже приводились высказывания А. Б. Гольденвейзера по поводу специфических особенностей, недостатков и положительных сторон фортепьяно, определяющих и те трудности, с которыми встречается исполнитель, играющий на этом инструменте. Эти трудности связаны с затухаемостью звука и невозможностью влиять на него после его возникновения, а также со сложностью музыкальной фактуры фортепьянной музыки.

Вот почему А. Б. Гольденвейзер придает такое значение фразировке, умению различными приемами преодолевать недостатки инструмента, связывать отдельные звуки в художественно осмысленные звуковые наследования, образующие движение различных голосов.

«Когда мы играем, — говорит Александр Борисович, — мы должны создать себе иллюзию владения длинным звуком, то, чего в самом деле нет. Когда я взял длинную ноту, я должен представить себе, что я певец или скрипач и что я эту ноту веду смычком или тяну голосом. Это вызовет во мне внимание не только к тому, как я эту ноту взял, но и к тому, как она продолжает звучать и переходит в следующий звук. Если же, нажав клавишу, я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ней следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии. У исполнителя-пианиста должна быть иллюзия, что ноту, которую он взял, он все время ведет как бы смычком, что она все время в его власти, хотя на самом деле этого и нет».

В создании иллюзии настоящего *legato* играют огромную роль динамические соотношения. Обобщая свою мысль по этому поводу, А. Б. Гольденвейзер приходит к следующему выводу «Мы можем установить правило, что степень силы каждого звука прямо пропорциональна его длительности: чем короче звук, тем слабее надо его сыграть. Разумеется, и этот принцип нельзя понимать арифметически. Если шестнадцатые играть точно в четыре раза слабее четверти, это произведет впечатление какой-то механической игры. Установив тот или иной принцип, нужно стремиться к тому, чтобы этот принцип не стал мертвящей схемой».

Это указание А. Б. Гольденвейзера позволяет сделать вывод, что выразительная, певучая игра на фортепьяно возможна лишь при условии тонкой динамической нюансировки, при отсутствии механической, бездушной ровности следующих друг за другом звуков. Не меньшее значение А. Б. Гольденвейзер придает и ритмической нюансировке, сообщающей гибкость и живую выразительность музыкальному рисунку.

Как музыкант, стоящий на позициях классической русской школы пианизма, А. Б. Гольденвейзер часто говорит с учениками об одной из главнейших сторон фортепьянно-исполнительского мастерства — о проблеме «пения» на фортепьяно. В решении этой задачи пальцевое *legato*, динамическая и ритмическая нюансировка, подчиняющиеся осмысленной и художественно оправданной фразировке, играют огромную роль. Но не меньшее значение имеет и педализация. Рубинштейн говорил, что «педаля — душа фортепьяно». От качества педализации, от умелого использования звуковых красок, создаваемых с помощью правой педали, зависит во многом и иллюзия

«пения» на инструменте.

Принципы педализации А. Б. Гольденвейзера заслуживают особенного внимания, так как они в большой степени связывают его исполнительскую школу с традициями русского пианизма, созданными многими поколениями замечательных русских музыкантов.

Многие представители западноевропейских пианистических школ, увлекаясь яркой и грандиозной звучностью, возможной на фортепьяно, широко использовали правую педаль для имитации оркестровых эффектов.

Характерной чертой такого типа педализации является густая педаль, объединяющая в единое комплексное звучание различные элементы музыкальной ткани. При этом часто звуки мелодии, объединенные педалью, утрачивают свое самостоятельное значение, как бы растворяясь в гармонии.

Для большинства пианистов русской школы более характерны прозрачные краски фортепьянного звучания, дифференцированное выявление отдельных элементов музыкальной ткани, бережное отношение к чистоте мелодической линии, близкой по звучанию к человеческому голосу. Без этого само понятие «пение» на фортепьяно утратило бы свой смысл, так как при пении каждый звук уступает место другому.

Говоря о различных принципах использования педали, А.Б. Гольденвейзер подчеркивает, что приемы педализации тесно связаны и со стилем исполняемой музыки. У импрессионистов, например, особенно большое значение приобретает гармоническая педаль, у Шопена, Чайковского, где мелос играет решающую роль, педализация подчиняется главным образом требованиям мелодического движения.

Касаясь вопросов техники педализации, Александр Борисович указывает, что художественные качества педализации во многом зависят от особенностей того или иного инструмента, от темпа и динамики, от степени глубины и быстроты нажима ногой; исполнитель должен учитывать также и акустические свойства того помещения, в котором он играет. В каких бы условиях ни находился пианист, он должен, однако, всегда помнить, что педалью нельзя затушевывать погрешности пальцев и смазывать контуры произведения. Необходимо ясно и точно представлять себе фактическую длительность каждой педали и момент ее смены, а также умело пользоваться эффектами «полупедали»

Педагогическая практика А. Б. Гольденвейзера показывает, что он требует от учеников богатого, разнообразного и тонкого применения педали. Это необходимо подчеркнуть потому, что некоторые музыканты имеют неправильное представление о принципах педализации А. Б. Гольденвейзера, основанное на знакомстве с его

редакциями фортепьянных сочинений. В этих работах, действительно, педаль указана редактором весьма скупо и только в безусловно необходимых местах для удержания нужной гармонии, подчеркивания опорных моментов музыкального движения и т. п. Сам А. Б. Гольденвейзер, однако, неоднократно отмечал в беседах по этому вопросу, что в своих редакциях он обычно ограничивается минимумом педальных указаний, давая лишь упрощенную схему, лежащую в основе практически необходимой педализации. Указывать же педаль более подробно, применять различные методы графического изображения педализации, как это делают некоторые редакторы, он считает нецелесообразным. В исполнении каждого пианиста педализация является одним из элементов индивидуальности игры, зависит от качества звукоизвлечения, динамики, фразировки и других сторон художественного замысла.

Педаль, однако, никогда не должна компенсировать отсутствие хорошего *legato* у исполнителя и прикрывать недостатки аппликатуры. А. Б. Гольденвейзер требует, чтобы пианист прежде всего максимально точно выполнял музыкальный рисунок пальцами. Поэтому рекомендуемая им аппликатура часто весьма сложна и даже несколько необычна. В тех случаях, когда авторский текст предусматривает игру *legato* и выполнение этой задачи затрудняется сложностью рисунка, А. Б. Гольденвейзер применяет аппликатуру, которая может показаться на первый взгляд мало оправданной из-за своей трудности. Для достижения *legato* он пользуется в медленных пьесах беззвучную смену пальцев на отдельных клавишах, переключивание 3-го пальца через 4-й, или 4-го через 5-й, нажим черных клавиш первым пальцем, скольжение одним пальцем с черной клавиши на белую и т. п.

Некоторые из этих приемов можно проследить на следующем примере из второй части сонаты Шумана *g-moll* в редакции А. Б. Гольденвейзера (*Издание Юргенсона, стр 13*)



В процессе разучивания подобных мест аппликатура А. Б. Гольденвейзера, несмотря на ее сложность, несомненно, оправдывается, так как она приводит к более тонкому звучанию, соответствующему замыслу автора.

В аппликатурных принципах А. Б. Гольденвейзера играет также большую роль стремление сохранять в однотипных звеньях того или иного пассажа одинаковое последование пальцев. Интересным примерам в этом отношении может служить следующее место из фуги сонаты Бетховена соч. 106. (Пример приводится по 2-му изданию сонат Бетховена в редакции А.Б. Гольденвейзера (М. 1931, т II, стр 332)



Аппликатура в этом примере, несмотря на необычность расположения пальцев в некоторых звеньях пассажа, чрезвычайно логична и подчинена художественному замыслу исполнения. Помимо однотипности и симметричности последования пальцев в обеих руках, она обеспечивает возможность четкого выделения первыми пальцами акцентированных звуков, отмеченных Бетховеном знаком *sf*.

Заканчивая этот небольшой очерк, характеризующий взгляды А. Б. Гольденвейзера на различные стороны фортепьянного искусства, необходимо остановиться еще на двух вопросах, представляющих значительный интерес для пианистов-исполнителей и педагогов, — на высказываниях А. Б. Гольденвейзера о специфических задачах музыкальной выразительности на фортепьяно и о понятии стиля музыкального исполнения.

Добиваясь от своих учеников, живой, выразительной игры, А. Б. Гольденвейзер в то же время указывает, что фортепьяно благодаря своим специфическим качествам требует от исполнителя тонкого чувства меры в выражении и передаче слушателям художественно-эмоциональных образов.

Пианист, рискующий играть с такой же непосредственной эмоциональностью, с какой может исполнять музыкальное произведение скрипач, виолончелист или певец,

производит впечатление дилетанта, утрирующего свои переживания. Такая игра обычно отдает плохим вкусом, даже опошляет иной раз музыкальное произведение.

Если певец может себе позволить иногда растягивать отдельные звуки и делать фермату, в особо выразительных моментах, переходить от страстного шепота к максимальному звучанию и т. п., то все подобные выразительные приемы на фортепьяно неминуемо приводят к художественному искажению исполняемой музыки.

По мнению А. Б. Гольденвейзера, на фортепьяно с его механикой и качеством звука более убедительно можно «рассказать» о чувствах, о содержании исполняемой музыки, чем непосредственно воплотить эти чувства в исполнении. *(При некоторой спорности такой постановки вопроса мы сочли нужным изложить высказывания А.Б. Гольденвейзера на эту тему, считая, что они послужат полезным материалом для размышлений читателям, интересующимся художественно-исполнительскими проблемами фортепьянного искусства)*

Но этот рассказ должен быть содержательным, раскрывающим идею произведения, должен возбудить воображение и чувства слушателя яркостью художественных образов.

Для того чтобы овладеть этим искусством эмоционального воздействия на аудиторию, надо обладать не только высоким профессиональным мастерством, но и большой культурой, тонким чувством художественной правды.

Без этого чувства правды исполнение даже самого блестящего виртуоза останется неубедительным. Причины такого явления могут быть различны. В одних случаях виртуоз на первый план ставит демонстрацию своего мастерства, в других случаях главенствующую роль играет его субъективизм, желание показать свою «оригинальность», не считаясь ни с содержанием, ни со стилем музыкальных произведений.

Советские музыканты, для которых музыка — художественное отражение жизни, а исполнительское мастерство — средство выявления содержания музыкального произведения, подходят к своему искусству с иных позиций. Главная и основная задача — передать слушателям то идейно и художественно ценное, что заложено в произведении, что определяет его подлинную красоту.

Правдивость и художественная убедительность неразрывно связаны с реалистическим принципом, лежащим в основе советского пианистического искусства, с подходом советских пианистов к вопросам, стиля исполнения.

Высказывания А. Б. Гольденвейзера по этому поводу дают представление о его личных взглядах на задачи исполнителя, в связи с проблемой правильной передачи стиля той или иной музыки.

Рассматривая этот вопрос, А.Б. Гольденвейзер в одной из своих лекций говорил

следующее: «Несомненно, неверный, хотя и распространенный путь — ложная стилизация исполнения, попытка воссоздать якобы подлинное звучание произведения отдаленной эпохи на наших инструментах и в наши дни. Из-за отсутствия в прежние времена записывающих аппаратов, трудно себе представить, как данное произведение тогда звучало. Записывающие аппараты, хотя и далеко не совершенны, все-таки дают известное представление о том, как было исполнено данное произведение. При этом, однако, не следует забывать, что всякое исполнение есть однократный акт. При прослушивании произведения в записи создается впечатление, что у данного исполнителя есть какой-то штамп, лишаящий исполнение жизни. Между тем живой, талантливый исполнитель играет всякий раз по-разному. К сожалению, мы не имеем записи исполнения Моцартом или Бетховеном своих произведений и не можем достаточно установить ни динамических оттенков, с которыми они играли, ни звучания инструмента, на котором они играли. Попытки подражать старинному исполнению большею частью могут быть не более чем любопытны, но настоящего художественного впечатления они дать не могут. Мы и старинную музыку все-таки исполняем сквозь призму современного миропонимания. Но если это и так, было бы все-таки большой ошибкой не считаться со стилем и характером исполняемой музыки. Совершенно понятно, что если я сонату Моцарта сыгрую в стиле произведений Листа, то это будет художественной ошибкой. Переноситься в характер той эпохи, музыку которой мы играем, и в стиль изложения этой эпохи является одной из важнейших задач художественного исполнения, но тут должен быть у исполнителя какой-то художественный такт, который должен всегда диктовать грань, переходить за которую было бы уже нарушением художественной правды».

В этом высказывании важно подчеркнуть мысль А. Б. Гольденвейзера по поводу неизбежности трактовки музыки прошлого сквозь призму современного миропонимания и в то же время необходимости передавать в исполнении характерные и наиболее существенные черты стиля музыки той или иной эпохи.

Отсюда следует сделать вывод, что советский исполнитель, работая над произведением, изучая данную историческую эпоху, художественную культуру, одним из выразителей которой был композитор, вникая в стиль самой музыки, должен уметь выразить свое понимание данного произведения с точки зрения советских эстетических представлений о явлениях искусства.

«Стиль не придумывается искусственно, — говорит Александр Борисович, — а создается эпохой. Не может быть — и этого, конечно, и нет, — чтобы в такую великую эпоху, в которую мы живем, когда перековывается сознание людей, их

мироощущение, все их отношение к жизни, все политические и социальные установки, чтобы их духовная продукция, произведения их искусства не являлись выразителем этого нового мироощущения. Этого не может быть, и, конечно, сознаем ли мы это или нет, советское искусство имеет свой определенный стиль и является ярким выразителем переживаний нашей эпохи. Все это мы сами, быть может, в меньшей мере замечаем, чем это замечается со стороны. Те победы, которые наши исполнители-музыканты одерживают на мировой арене, — результат не только их индивидуальной одаренности — это есть победа советского стиля, стиль этот есть настоящий, подлинный художественный реализм.

Наши пианисты, скрипачи побеждают своим здоровым, живым мироощущением, своими безграничными возможностями художественного роста, чего у западного искусства нет. Там искусство вырождающееся, а потому и не заражающее. Здоровое мироощущение, бодрость и смелость — в них главным образом и проявляется подлинно советский стиль как порождение нашей великой эпохи».

*

Приведенные в данном очерке высказывания А.Б. Гольденвейзера по различным вопросам исполнительского мастерства пианиста раскрывают в известной степени его взгляды на искусство и на задачи педагога — воспитателя молодого поколения музыкантов.

Требую от пианиста живой, эмоциональной и правдивой передачи идейно-художественного содержания музыкальных произведений, А. Б. Гольденвейзер придает огромное значение, как мы видели, той вдумчивой и глубокой аналитической работе, которая необходима для создания исполнительского образа. Понимание формы и принципов развития произведения, учет всех выразительных деталей текста и умение использовать в реальном звучании все разнообразные звуковые возможности фортепьяно — все это, по его мнению, является важнейшими сторонами развития исполнительского мастерства.

С этими задачами он органически связывает и все вопросы технического порядка, приобретение тех навыков, которые необходимы для реализации

художественных целей исполнения. Взгляды А.Б. Гольденвейзера во многом отражают важнейшие принципы советской пианистической школы, одним из создателей и старейших представителей которой является этот выдающийся музыкант.

**ВАРИАЦИИ БЕТХОВЕНА c-moll
И ВАРИАЦИИ ЧАЙКОВСКОГО F-dur**

(Печатается в сокращенном изложении)

(из доклада А. Б. Гольденвейзера на заседании фортепьянного факультета Московской государственной консерватории 27 февраля 1950 года)

Бетховен уделил много внимания в своем творчестве вариационной форме — и в виде отдельных сочинений, и в своих циклических формах. Очень много он написал вариаций специально для фортепьяно

Вариации Бетховена не носят единообразного характера и весьма различны по трудности. Некоторые из них имеют обычную у классиков форму ряда вариаций, написанных в одной тональности с одной медленной и одной минорной перед концом.

Наряду с вариациями обычного типа встречаются вариации по форме весьма своеобразные. Например, вариации *F-dur*, соч. 34 написаны так, что каждая вариация сочинена в другой тональности, и тональности эти находятся между собой в терцовом отношении, что в то время совсем не было частым явлением. Очень своеобразны вариации *Es-dur* с фугой на тему, которая встречается в Героической симфонии, и грандиозные вариации на вальс Диабелли — последнее произведение Бетховена для фортепьяно.

Чрезвычайно интересны по композиционному замыслу и 32 вариации *c-moll*, которые являются одним из наиболее популярных сочинений Бетховена. По характеру и стилю они принадлежат к среднему периоду творчества композитора.

Если говорить о содержании этого произведения, то оно отражает бурную, страстную природу Бетховена и носит характер очень индивидуальный, ярко выражающий мятежный дух Бетховена.

Эти вариации написаны на короткую восьмитактную тему и по своей внешней структуре близки к старинной форме чаконь, в частности к Чаконе И. С. Баха, где также имеется ряд мелких восьмитактных вариаций, также объединяющихся в группы со средним эпизодом в одноименном мажоре (у Баха - в *D-dur*).

С точки зрения формы, вариации *c-moll* Бетховена интересны тем, что в их структуре есть некоторое единство, они как бы представляют собой трехчастную форму с репризой. Вариации эти группируются большей частью в соединения из нескольких вариаций.

После темы идут три вариации с однотипными фигурациями сначала в партии правой руки, затем левой и, наконец, в обеих руках; каждая из этих вариаций по изложению очень близка одна к другой, так что совершенно ясно, что они представляют собой некоторое единство.

Вслед за тем идут три вариации, в которых, напротив, каждая отличается одна от другой, но объединяются они тем, что первая и третья имеют триольное движение, а в середине находится вариация с дуольным движением; таким образом, эти три вариации снова представляют собой как бы законченную группу.

Затем идет группа из пяти вариаций, причем в двух первых развивается одна и та же идея, в середине — одна вариация другого типа, а потом снова две вариации, имеющие общее содержание и одинаковое построение. В целом — все это как бы экспозиция всего произведения.

После этого следует средний эпизод в *C-dur*; он начинается с проведения темы, которая носит здесь иной характер — более спокойный, несколько хоральный в

отличие от нервного, драматического характера в начале сочинения.

Четыре следующие вариации объединены в группы по две вариации. Четырнадцатая вариация повторяет тринадцатую, только движение в ней и мелодия идут двойными нотами, а пятнадцатая и шестнадцатая вариации носят опять одинаковый характер. Мы видим, что *C-dur* представляет собой изложение темы и две пары вариаций.

Далее следует построение из шести вариаций, несколько *более свободно расположенных. Это как бы нечто вроде разработки. Первая из этих вариаций — контрапунктическая, с имитациями, потом вариация совершенно иного характера и, наконец, снова две парные вариации того же типа, как вначале, — сначала движение триолей шестнадцатыми в партии левой руки, потом — правой и, наконец, каноническая вариация в виде строго выдержанного двухголосного канона.

После этих шести вариаций типа разработки наступает то, что можно считать подобием репризы: хоральное изложение темы на своеобразном колеблющемся фоне; в начале сочинения после темы были три однотипные вариации, здесь же вместо трех — одна, но совершенно того же типа, с той же идеей. Следующая вариация такая же, как и четвертая в начале сочинения. Таким образом, мы имеем тут довольно ясно выраженное возвращение к началу.

Затем идут две вариации двойными нотами, потом одна очень спокойная с таким же сопровождением, как семнадцатая, и, наконец, еще две вариации и очень развитая кода, обозначающая как бы последние (31 и 32) вариации, из которых первая буквально повторяет тему на органном пункте, а вторая изложена в виде гаммообразных пассажей; после этого начинается собственно кода, состоящая как бы из сцепления ряда мелких вариаций, приводящих к заключению.

Таким образом, эти вариации представляют собой своеобразное, весьма законченное и целостное построение, что в классических сочинениях вариационной формы довольно необычно, так как, как правило, они являются просто соединением ряда отдельных вариаций.

Теперь перейдем к рассмотрению каждой отдельной вариации.

Тема по характеру отлична от первых трех вариаций, которые довольно спокойны и мало отражают в себе тот характер некоторой мятежности и взволнованности, который свойствен этому сочинению.

С моей точки зрения распространена ошибка в расшифровке декламационного построения этой темы. Ее всегда играют так, как будто она построена таким образом:



Между тем если мы посмотрим, как Бетховен ставит во всех вариациях лиги, то увидим, что, кроме одного случая, несомненно ошибочного, мотив всегда начинается со второй четверти, а в коде, когда Бетховен дает видоизмененную тему, он даже ставит на второй четверти *sforzando*. Если мы проанализируем тему и будем читать ее по бетховенским лигам, то увидим вместо довольно ординарного скачка на октаву (в 3-м и 4-м тактах) гораздо более яркие и смелые ходы; фа — фа-диез, фа-диез — соль, стремящиеся к ля-бемоль:



Я думаю, что Бетховен своими лигами вполне подтверждает мою правоту.

Что касается первых трех вариаций, то обыкновенно исполнители здесь неизвестно почему резко меняют темп и начинают играть значительно скорее. Этого не следует делать. Я могу рекомендовать для этих вариаций аппликатуру, которую смело можно назвать превосходной. Ее рекомендовал мне в свое время Сафонов; на мой взгляд, она очень остроумна: когда мы приходим пятым пальцем на соль, мы начинаем чередовать первый и третий пальцы; так же и в левой руке. При игре двумя руками эта аппликатура оказывается симметричной и очень удобной. Сначала она кажется трудной, но потом, когда привыкнешь, — дает великолепный результат.

Следует обратить внимание на то, что в теме, которая исполняется *forte*, на длинном выдержанном аккорде в шестом такте имеется *sforzando*; эта кульминация на ля-бемоль выдержана потом во всех вариациях без исключения, только в последней она несколько смещена и падает на первую долю седьмого такта.

Следующая вариация (4) — триольная. Она целиком построена на *staccato*, но в среднем голосе на второй четверти каждый раз необходимо несколько подчеркнуть вспомогательную ноту. Это подчеркивание относится только к среднему голосу и не должно отражаться на басовом и верхнем голосах.

В пятой вариации очень важно установить правильный характер педализации. Я считаю, что в этой вариации педализировать следует, нажимая педаль сейчас же после баса, снижая ее на третьей четверти, подменив в правой руке палец на октаве с первого

на второй и ни в коем случае не снимая 'выдержанный аккорд в левой руке. При этих условиях обеспечивается педальная и в то же время чистая звучность. В конце вариации имеется сжатие, отмеченное Бетховеном с помощью *sforzando*; дальше, когда *sforzando* прекращаются, первый звук все-таки надо слегка отмечать.

Шестая, опять триольная, вариация носит мужественный и яркий характер. В этой вариации не следует акцентировать все четыре первых аккорда. Выделить нужно только первый из них, а остальные должны быть как бы его отражением. В первых тактах вариации Бетховен пишет *sforzando*, а затем делает пометку: *sempre staccato e sforzato*. К концу происходит сжатие: сначала *marcato* на каждую четверть, в шестом такте на каждые две триольные восьмые, а в седьмом на каждую восьмую.

Седьмую вариацию нужно играть *legato*. В верхнем голосе центральным и слегка выделяемым является второй звук. Очень важно, чтобы в первых пяти тактах последняя нота не задерживалась, а мягко снималась. Басовый голос должен исполняться очень плавно с тем, чтобы фигурация не разрывалась из-за скачков, что довольно трудно. Работая над этим, полезно соединять конец такта с началом следующего:



Здесь так же, как и в аналогичных случаях, нужно делать усиление звучности к *ля-бемоль* в шестом такте.

Следующая, восьмая, вариация — того же типа, но построена она иначе, в предыдущей — мотив был однотоктный, здесь же построение двутоктное, идущее к сильной доле второго такта. В кульминации здесь обычно делают ошибку — играют одинаково сильно обе октавы *ля-бемоль*, между тем, при таком исполнении пропадает имеющаяся здесь синкопа; второе *ля-бемоль* не следует подчеркивать.

Подобная же пара вариаций еще раз повторяется на движении тридцатьвторых (вариации 10 и 11), а в середине между этими парами — вариация иного характера (9-я). В ней имеется фон в виде точно выписанной трели, которая оттеняет скорбный верхний голос. Первый звук мелодического голоса надо каждый раз выделять, погружая палец в клавишу, а второй мягко снимать. В этой вариации также надо делать постепенное усиление к звуку *ля-бемоль*. В конце вариации трель превращается в

неразмеренную; во многих изданиях к ней прибавлен нахшлаг; его ни в коем случае не следует делать. Существует заблуждение, что трели у классиков надо играть с нахшлагом. Композиторы почти всегда, когда им это нужно, выписывают нахшлаг сами, и надо делать то, что написано у композитора.

Следующие две вариации по структуре тождественны 7-й и 8-й, но характер у них другой. Тут написано *sempre forte*, и их надо играть очень ярко. В десятой вариации левая рука играет каждый раз *crescendo* к первой доле следующего такта, а правая, наоборот, от первой октавы ослабевает книзу. То же самое в следующей вариации, в которой движение тридцатьвторыми передано в партию правой руки, а главный голос перемещен вниз, в партию левой руки. В десятой вариации очень важно, чтобы из-за акцента на синкопе не получалось акцента в нижнем голосе. Добиться этого довольно трудно.

К двенадцатой вариации подводит гаммообразный ход. Здесь мы имеем пример, на котором стоит несколько задержать внимание. Пассажи надо играть так, чтобы исполнителю казалось, что к концу он их несколько замедляет. Обычно же, когда исполняют пассажи, их, напротив, торопят к концу.

Композиторы часто, выписывая пассажи с неравномерным количеством звуков, лишние ноты оставляют на конец пассажа. У Бетховена же, наоборот, в пятом концерте в сонате соч. 81 и в ряде других случаев к концу пассажа выписано меньшее количество нот, если, например, вначале на каждую четверть приходилось по восемь нот и осталось семь, то эти семь нот он пишет в самом конце. В данной вариации мы также видим, что на последние две четверти Бетховен написал по 7 нот вместо восьми. В этом сказывается инстинкт Бетховена-исполнителя, подсказывающий, что не надо торопить конец пассажа.

В следующей, 12-й вариации — тема в C-dur. Здесь опять те же лиги от второй ноты. Тема в этом изложении носит совершенно другой характер, очень спокойный, несколько хоральный. Здесь есть маленькая тонкость, которая, однако, слышна, если ее сделать. В последнем такте в правой руке *до* — восьмая, после чего идет восьмая пауза; в это время в левой слигованная октава *соль* и потом один голос *ми* и *до*. Я считаю, что нижнее *соль* в левой руке надо снять, представив его себе в виде восьмой, тогда верхнее *соль* выступит и прозвучит голос: *соль* — *ми* — *до*. Но если играть все это на педали, то, конечно, эта тонкость не будет слышна.

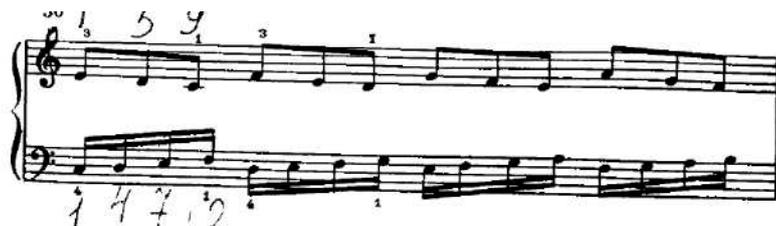
Тринадцатая вариация носит очень светлый, бесстрастный характер, как бы в верхнем мануале органа. Здесь Бетховен (по-моему по ошибке) единственный раз ставит лигу с первой ноты, но уже в следующей вариации лиги опять поставлены как

езде. Эту вариацию лучше играть без педали и можно даже на левой педали.

В следующей, 14-й вариации обычно не замечают, где тема, и играют так, что мелодия звучит в верхнем голосе, между тем как она тут в нижнем, который буквально повторяет тему с ее ходом на квинту вниз. Это довольно трудно сделать, однако нужно. Все терции в гамме в конце вариации лучше играть 2-м и 4-м пальцами.

Следующие две вариации (15-я и 16-я) почему-то начинают играть чуть не вдвое скорее, а Бетховен от этого предостерег: он пишет *dolce* — ясно, что ему характер их представляется иным/ Здесь мы опять имеем двухтактное построение, очень спокойное. Вторая из этих двух вариаций является развитием той же идеи и представляет собой значительную техническую трудность, так как в ней в спокойном движении имеется в правой руке движение из четырех нот против трех в левой, причем первый звук в правой каждый раз отсутствует, заменен паузой, и фигура начинается со второй ноты. Обычно или левая рука играет неровно, или в правой получаются секстоли. Тот, кто не умеет играть две ноты против трех, прежде чем браться за такие произведения, где это встречается, как например, в этой пьесе или в Фантазии-экспромте Шопена и т. п., должен научиться этому на простых упражнениях (а не на гениальных сочинениях). Есть простой способ научиться этому раз на всю жизнь. Играть две ноты против трех очень просто - надо знать, что вторая нота дуоли приходится посередине между второй и третьей нотой триоли. Когда имеются четыре ноты против трех, то вторая и третья ноты триоли придется тоже между второй и третьей нотой квартоли, но не посередине. Для того чтобы определить их место, надо взять наименьшее кратное обоим чисел, в данном случае это будет 12 — этот счет подходит и для левой и для правой руки, и теперь правая, играющая четыре ноты, будет ударять на счет 1—4—7—10, а левая на счет 1—5—9.

Учиться этому надо на самых простых упражнениях, играя, например, сначала медленно, потом скорее, допустим так:





Играя 16-ю вариацию, полезно сначала заполнять паузу в правой руке, повторяя первый звук два раза; выучивши так, легче будет играть с паузой. Темп в этой вариации должен остаться тем же самым, как в предыдущих. В коротком мотиве правой руки более значительным является второй звук.

Семнадцатая вариация — контрапунктическая, имитационная; на очень простом аккомпанементе, который в действительности не так прост, как кажется на первый взгляд, так как здесь имеются скачки к басу, которые надо играть очень плавно, что совсем не легко, вступают по очереди имитирующие голоса. Обыкновенно, когда хотят выделить какой-нибудь мотив или фразу, начинают выжимать или выколачивать их. Между тем, чтобы слушатель обратил внимание на вступление этого мотива, надо поступить так же, как поступает композитор, когда он пишет для оркестра: он передает новую тему новому инструменту и благодаря другому тембру она сразу обращает на себя внимание. Пианисту не нужно играть для этого громче, но надо с большим вниманием отнестись к первому звуку мотива или фразы; если первые звуки ясны, то и все остальное будет ясно, а если первого звука нет, то сколько ни выжимай, это ничего не даст. Так и здесь, если хорошо показывать первые звуки вступающие имитаций, то все они будут ясны. Момент вступления каждого голоса играет очень большую роль.

Следующую вариацию стало почему-то традицией играть в смысле ритма сумбурно. Я никогда не слышал, чтобы эти гаммы играли точно в том ритме, как они написаны. Первые две ноты написаны, как шестнадцатые *staccato*, а обыкновенно получается каша, в которой ничего разобрать нельзя. Здесь можно применить такую педаль, которая поможет добиться нужной звучности; звучность должна быть педальной и в то же время чистой; причем аккорды в левой должны звучать без пауз. На первый аккорд можно взять короткую педаль, две шестнадцатые сыграть *staccato* без педали, гамму всю на педали, а на последний звук гаммы педаль снять и сейчас же опять нажать, чтобы связать аккорды левой. Таким образом получается чистая звучность и в то же время никаких провалов в басу.

В девятнадцатой вариации в первых пяти тактах резко меняются свет и тени. Бетховен пишет на три восьмые *forte* и на три *piano*. Обыкновенно это заменяют тем,

что на первую восьмую делают акцент, а все остальные играют одинаково. Надо все три восьмые играть *forte*, а остальные *piano*, как написано. Благодаря этому получается впечатление, как будто в первых пяти тактах ритм идет на шесть восьмых, а с шестого снова восстанавливается ритм трех четвертей. Если соблюдать динамические оттенки Бетховена, то это получается само собой.

Затем опять идут вариации того же типа, какой уже несколько раз встречался, — в левой движение, на этот раз триолей шестнадцатых, а в правой тема аккордами, а потом наоборот. Обычно эти аккорды играют одинаково сильно, между тем у Бетховена третий аккорд восьмая и на нем даже точка; надо делать упор на первом аккорде, погрузиться в него, а следующие играть легче, движением «к себе», третий мягко снимать.

Следующая вариация каноническая. Очень важно играть ее всю отрывисто — она написана шестнадцатыми, разделенными шестнадцатыми паузами. Последняя октава в каждой руке отмечена *sforzando* и *tenuto*. Эти *sforzando* надо делать каждый раз только в одной руке (как у Шумана в симфонических этюдах).

Дальше следует то, что я представляю себе как репризу. В 23-й вариации на фоне шороха струнных какие-то духовые инструменты органного типа как бы выдерживают хорал. 24-я вариация аналогична первым трем вариациям, а 25-я подобна 4-й. После этого идут две очень яркие вариации, написанные двойными нотами и тоже как бы представляющие собой маленькую группу. В первой из этих вариаций есть намек на чередование ритма в шесть восьмых и три четверти. В 27-й вариации, которая тоже должна звучать очень ярко, можно применить более смелую педаль, чем та, которую я решил напечатать в моей редакции. Мне кажется, что если взять аккорд достаточно сильно, можно педаль не снимать до третьей четверти, это вполне хорошо звучит. Терции в конце такта все три раза лучше играть вторым и четвертым пальцами. Следующая, очень спокойная вариация, на таком же буквально аккомпанементе, как имитационная (17-я); ее надо играть *legato* и очень просто; в ней нет даже обычного усиления в 6-м такте — она вся идет *piano*.

Двадцать девятая вариация написана так, что в первом такте имеется движение триолей шестнадцатых *fortissimo* в обеих руках, а в следующем — в левой руке октавы, написанные шестнадцатыми и разделенные паузами, причем на каждой стоит *staccato*. Требуемого эффекта хорошо можно добиться, если играть все четыре такта *fortissimo*, на второй и четвертый — без педали. В пятом такте — начать слабее (*forte*) и сделать *crescendo*: в кульминации опять не три раза подчеркивать ля-бемоль, а только в первый раз.

Следующая (30-я) вариация исполняется *portamento pianissimo*; играть ее надо спокойно и в пятом такте немножко выделить средний голос.

В 31-й вариации при возвращении к теме большей частью не соблюдают бетховенского указания. Он ставит *pianissimo* и *crescendo* пишет только там, где начинаются гаммы, а до этого все должно быть *pianissimo*.

Интересно указать, что у Бетховена часто (еще чаще это бывает у Баха) встречается мелодическая минорная гамма с повышенной шестой и седьмой ступенью в нисходящем движении.

В этом разгорающемся движении Бетховен на этот раз ускоряет движение гамм к концу.

После этой гаммообразной вариации начинается кода — как бы ряд отдельных вариаций.

Эти *sforzando*, я считаю, надо делать и на ля-бемоль в партии правой руки:



В этих фигурках надо делать небольшие ударения по три ноты, как будто движение идет восьмыми:



Следующую за этим маленькую вариацию надо всю играть вторым и третьим пальцами (в правой руке):



В некоторых изданиях эти фа и соль слигованы. Это неверно. У Бетховена они написаны стаккато.

Под конец появляется модификация темы, которая производит впечатление

новой темы. В этой видоизмененной теме Бетховен ставит на вторую четверть *sforzando*, чем подтверждает то, что я говорил о ее декламационном построении.

*

Вариации *F-dur* Чайковского — превосходное сочинение, написанное очень разнообразно и интересно. По своему характеру и, вследствие этого, по своей форме они значительно отличаются от рассмотренных нами вариаций Бетховена. В этом сочинении отсутствует мятежный дух как бы борьбы с роком, который нередко, так же как Бетховен, Чайковский воплощал в своих произведениях. Это сочинение носит светлый характер и не столько даже чего-то личного, индивидуального, сколько какого-то претворения в природе, в ее светлой прелести. Песенное начало темы и некоторых вариаций носит русский характер, приближает нас к русской природе, которую так любил и чувствовал Чайковский. И по форме своей эти вариации тоже представляют собой совершенно иной тип, чем бетховенские. Только тема и первые две вариации еще очень связаны между собой, особенно первая вариация, почти буквально повторяющая тему — с контрапунктическими голосами. Но в дальнейшем вариации построены по принципу сопоставления контрастирующих элементов. Это ряд маленьких пьес, различных по своему характеру.

Таким образом, обзора общей формы, как для бетховенских вариаций, нет основания делать, можно просто поговорить подряд начиная с темы, как их надо, — как мне представляется — играть.

Мне в отношении этих вариаций посчастливилось Я их играл еще, когда учился в консерватории в классе Пабста, а потом, когда я кончал консерваторию. Несколько раз я играл эти вариации Танееву. Танеев сам играл их неоднократно, и многие указания и соображения, которые я буду показывать, имеют источником своим указания Танеева, а косвенно, вероятно, исходят от самого Чайковского, к которому Танеев был очень близок и, разумеется, играл ему или при нем эти вариации.

Тема должна быть исполнена очень просто, как песня; верхний голос должен звучать очень светло. В первой вариации ни темп, ни характер не должны измениться, контрапунктические голоса должны быть ясными и прозрачными, но не затемнять темы. Особенно важны часто встречающиеся задержания секунды. Когда имеется задержание в музыке, которую исполняет певец или скрипач, они имеют возможность сделать на сильном времени чуть заметный нажим; у пианиста задержание незаметно

отчасти оттого, что пианисты не любят точно выдерживать и снимать исполняемые звуки, но также и оттого, что у них нет возможности усилить взятый уже звук. Для того, чтобы сделать задержание заметным, надо очень осторожно брать тот звук, с которым образуется диссонанс, тогда задержанный звук выступит, получится иллюзия усиления.

В общем первая вариация носит характер повторения темы.

Хотя в следующей вариации стоит *L'istesso tempo*, ее всегда играют несколько скорее; между тем слушатель уже получает впечатление ускорения, благодаря тому, что вместо четвертой темы и восьмых первой вариации здесь движение идет триолями шестнадцатыми, что само собой создает впечатление ускорения. Тема должна идти в том же темпе, как вначале, и быть такой же напевной. В третьем такте у Чайковского явная неточность написания: ля в левой руке (2я четверть) надо играть сильнее, чем до, — здесь голоса скрещиваются. Чайковский или описался или, может быть, даже рукопись не разобрали, но во всех изданиях повторяется эта неточность. В четвертом такте вторую и третью четверти надо играть не как продолжение, а как маленькие переходы (это как раз показал Танеев). Движение правой руки должно производить впечатление непрерывных триолей шестнадцатых. Во время пауз правой руки в левой звучит мелодический голос; надо постараться, чтобы триоли из-за этого не получались разорванными, чтобы создавалось впечатление непрерывной текучести.

Следующую вариацию — ее темп обозначен *Allegretto* (раньше было *Andante non tanto*) — сразу начинают играть гораздо скорее. Между тем она идет на три восьмых, то есть каждый звук уже написан вдвое скорее, чем в предыдущих вариациях, так что особенного ускорения делать не следует. Обычно же ее играют слишком скоро и преимущественное значение отдают правой руке, между тем как мелодия сначала находится в левой, потом переходит в правую и опять возвращается в левую.

Следующую вариацию не надо слишком торопить и играть чересчур громко; хотя и есть *crescendo*, доходящее до *fortissimo*, но основная звучность все-таки *piano* и *pianissimo*.

В этом месте в правой руке надо чередовать 4—3—2 пальцы. Это очень удобно. Так же и в конце вариации:



В 5 и 6 тактах надо показать средний голос в партии левой руки, образуемый верхними звуками аккордов. Так же и во второй раз:



Следующая — *ре-бемоль-мажорная* — вариация имеет характер ноктюрна. Здесь необходимо играть сопровождение очень точно в отношении ритма на первую четверть триоль, на вторую и третью — простые восьмые. Средний голос не следует выколачивать. Очень важно правильно играть верхний голос в смысле декламации. Лиги не всегда здесь поставлены в этом смысле ясно, и та фразировка, которую я покажу, как раз была указана Танеевым:



Фигурку в конце, написанную мелкими нотами, надо распределить так, чтобы они, как шестнадцатые, 'приходились по две на триоль:



В следующей вариации во всех позднейших изданиях почему-то верхний звук написан *legato*:



В старом издании написано правильно. У Чайковского во всех голосах здесь поставлено *staccato*; на верхней ноте следует делать небольшой акцент (так во всех случаях, во всех голосах); если вы увидите здесь лиги, знайте, что это не Чайковского, а

не известно чьи.

7-я вариация написана во фригийском ладу. Танеев советовал, вероятно, с согласия Чайковского) играть эту вариацию не *legato*, а меняя на каждый аккорд педаль, *portamento* и только последний такт играть *legato*.

В следующей вариации не надо подчеркнуто ярко играть нижние звуки.

Мазурку не надо гнать, и не слишком остро делать *staccato*. Шестнадцатые не должны быть скорее, чем нужно, их иногда играют почти как тридцатьвторые.

В десятой вариации должен чрезвычайно напевно звучать средний голос, как виолончель, а верхний голос очень мягко, близко к клавишам, ритмически непрерывно, чтобы не было дыр.

В следующей вариации, которую Чайковский назвал *Alla Schumann*, надо остерегаться делать особые движения на каждый аккорд. Затакт надо снять, в тяжелый аккорд «погрузиться», а остальные два аккорда брать как будто отраженным от этого толчка движением. Этот ритм (начиная с последнего такта) остается и в следующей вариации. Приблизительно то же движение остается и в коде. Здесь обычно не замечают и никогда не соблюдают лиг Чайковского — это довольно трудно, но надо это сделать.

А. НИКОЛАЕВ
ВЗГЛЯДЫ Г.Г. НЕЙГАУЗА НА РАЗВИТИЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО
МАСТЕРСТВА

(Данный очерк был написан задолго до появления книги Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепьянной игры» (М., Музгиз, 1958) Многие высказывания Г.Г. Нейгауза, приведенные в очерке, получили в его книге дальнейшее развитие и более развернутую форму изложения.)

В развитии советского пианизма Генриху Густавовичу Нейгаузу принадлежит значительная роль.

Как исполнитель и педагог, Г.Г. Нейгауз является создателем одной из ярких по художественным достижениям школ советского фортепьянного искусства. Его учениками являются многие крупные пианисты и известные в нашей стране педагоги.

Г.Г. Нейгауз прошел большой творческий путь художника, ставящего перед собой высокие задачи, никогда не успокаивающегося на достигнутом. Его жизнь полна стремления глубже вникнуть в искусство, овладеть возможно более совершенным мастерством передачи идейного содержания лучших произведений фортепьянной музыки.

Г.Г. Нейгауз родился в 1888 году в семье музыканта. Его отец, Г.В. Нейгауз, известный педагог и основатель музыкальной школы в Елисаветграде (ныне Кировоград), был его первым учителем. В дальнейшем Г.Г. Нейгауз совершенствовал свое исполнительское мастерство под руководством одного из крупнейших западноевропейских пианистов того времени Леопольда Годовского. Параллельно с этим он занимался композицией с П.Ф. Юоном (ученик С. И. Танеева).

В 1916 году Г.Г. Нейгауз сдал экстерном экзамены за полный курс Петроградской консерватории и получил диплом свободного художника. С 1916 года он начал свою педагогическую деятельность в Тифлисском отделении РМО, где и получил звание профессора; в период с 1919 по 1922 год он был профессором Киевской Консерватории.

В 1922 году Г.Г. Нейгауз приехал в Москву. Первые же его концерты в московской аудитории привлекли к нему всеобщее внимание. Его искусство пленяло поэтическим вдохновением, тонким чувством стиля и характера исполняемых сочинений, глубиной и благородством передачи разнообразных музыкальных образов.

Пианистическое мастерство Г.Г. Нейгауза привлекало не эффектами бравурной виртуозности, а умением ярко и красочно использовать богатство звуковой палитры фортепьяно, передать на этом инструменте тончайшие оттенки чувств, образно и реалистично раскрыть художественный смысл каждого произведения.

Уже тогда Г.Г. Нейгауз проявил себя замечательным мастером в области звука. Под его пальцами инструмент приобретал певучесть, эмоциональную выразительность и разнообразие тембров. Искусство Г.Г. Нейгауза раскрывало слушателям разносторонние возможности звучания фортепьяно, которое превращалось как бы в оркестр, идеально подчиняющийся властной руке дирижера. И этот оркестр обладал чеканной звучностью медной группы, глубоким «грудным» тембром виолончелей, певучей нежностью скрипок, прозрачными звуковыми красками кларнетов и флейт.

Большая культура Г.Г. Нейгауза, его глубокое знание музыки, поэзии, литературы, живописи, личные впечатления от многих стран и городов, яркое воображение художника — все это налагало определенный отпечаток на творческую интерпретацию исполняемых им произведений. В каждом композиторе Г.Г. Нейгауз умел найти то самое существенное и индивидуальное, что составляло особенность его художественного стиля. Когда он играл Бетховена, перед взором слушателей возникали образы старой Вены, оживали черты гениального мастера, его великое бунтарство, любовь к жизни и вера в человека. Исполнение Шумана было проникнуто романтической страстностью его творческих грез. В Шопене раскрывался целый мир поэтического вдохновения, рожденный мечтами польского композитора о своей родине, и пианисту удавалось с удивительной чуткостью передавать нежность и грацию этой музыки, полной грусти и тоски, порою гневной и суровой, но иногда и радостной, пленяющей юмором и задором.

Откровением было и исполнение произведений Скрябина, когда звуки фортепьяно, казалось, рождались не от удара молоточков по струнам, а возникали сами собой в воздушном пространстве.

В том же 1922 году Г.Г. Нейгауз был приглашен в Московскую консерваторию. Не удивительно, что его класс быстро занял одно из ведущих мест на фортепьянном факультете столичного музыкального вуза. Обаяние исполнителя, большая и разносторонняя эрудиция, искренняя и глубокая любовь к искусству и личные

человеческие качества — все это привлекало к Г.Г. Нейгаузу талантливую молодежь. Каждый музыкант, близко общавшийся с Г.Г. Нейгаузом, испытывал на себе огромное влияние его творческой личности, проникался высоким чувством ответственности художника перед искусством, впитывал в себя ту творческую атмосферу, которая создавалась в его классе.

Многолетняя педагогическая работа в Московской консерватории дала возможность Г.Г. Нейгаузу прийти к определенным взглядам на основные задачи педагога-пианиста и на методические принципы воспитания музыканта-исполнителя.

Теоретические выводы Г.Г. Нейгауза отнюдь не являются догматическими правилами преподавания. Их нужно рассматривать, скорее, как общую предпосылку, ориентирующую педагога в его практической работе. Главным же и определяющим живой процесс художественного воспитания и обучения остается то непосредственное воздействие педагога на ученика, сущность которого весьма трудно зафиксировать в каких-либо теоретических положениях.

Это воздействие складывается из разнообразных практических указаний, из показа на инструменте тех тончайших оттенков звучания, фразировки, ритма, динамики, из которых образуется сложное художественное целое исполнительского замысла музыкального произведения. Любые словесные пояснения и теоретические определения тех или иных исполнительских задач служат лишь дополнением к этому основному содержанию музыкально-педагогического процесса.

Именно поэтому работа Г.Г. Нейгауза в классе (как и каждого подлинного художника-педагога) представляет собой явление творческого порядка, включающее элементы импровизационности в самом построении занятий, моменты художественной интуиции, подсказывающей практические пути в решении той или иной педагогической задачи, возникающей при работе с учеником.

Учитывая, что даже самое подробное описание этого педагогического процесса может дать о нем лишь отдаленное представление, автор данного очерка ограничивает свою задачу характеристикой некоторых важнейших положений, определяющих педагогические принципы Г.Г. Нейгауза, и обобщением его высказываний по вопросам фортепьянного исполнительства. В основу этой работы положены наблюдения за занятиями Г.Г. Нейгауза, его беседы с автором очерка и материалы, собранные из различных его докладов и выступлений по вопросам фортепьянного искусства.

В добавление к этому в очерке приводятся записи занятий Г.Г. Нейгауза, дающие конкретное представление о его работе с учениками над различными произведениями.

«Педагог должен быть прежде всего учителем музыки»,— говорит Г.Г. Нейгауз, определяя главную профессиональную задачу музыканта-педагога.

Быть «учителем музыки» — это значит воспитывать в ученике понимание музыкального искусства, его идейно-эмоционального содержания, учить ученика вдумчиво относиться к музыкальному тексту, к тем средствам художественного воплощения музыкального замысла, которые использованы в том или ином произведении.

Только на этой основе педагог должен подходить к вопросам исполнения музыки и ко всем проблемам исполнительского мастерства.

Глубоко ошибаются те педагоги, которые единственной своей задачей считают обучение фортепьянной игре. В этих случаях такие педагоги основное внимание направляют, обычно, на приемы игры, «учат двигать пальцами». Такое сужение педагогической задачи и явилось, в сущности, причиной возникновения механических принципов преподавания и того формализма в фортепьянной педагогике, который долгое время господствовал и до сих пор еще не изжит в буржуазном пианизме.

По мнению Г.Г. Нейгауза, игра на фортепьяно должна являться результатом изучения самой музыки: «прежде всего надо знать ЧТО играть, а потом уже КАК играть». Те или иные приемы игры должны быть результатом наблюдений, вдумчивого анализа и познания самого материала музыки, должны подчиняться требованиям музыки. И чем больше такие приемы отвечают этим требованиям, тем более они совершенны.

Г.Г. Нейгауз говорит, что в своей педагогической работе он исходит из следующего положения: фортепьянно-исполнительское искусство складывается из трех основных элементов — музыки, исполнителя и инструмента. Среди этих элементов главный — музыка, второй — исполнитель и, наконец, третий — инструмент.

Для достижения своей цели исполнитель должен прежде всего знать музыку, затем самого себя и, наконец, инструмент. Поэтому на первом плане должна стоять работа над художественным образом. Надо хорошо представлять себе то, что собираешься исполнить. Для этого музыкант-исполнитель должен быть достаточно эрудированным музыковедом.

Совершенно неправильно представлять себе, что музыковед обязан только писать и говорить о музыке, а исполнитель призван только лишь играть, то есть действовать, но не изучать, анализировать и размышлять. Полюсы между музыковедом и исполнителем следует максимально сближать. Музыковед будет хорошо и правильно говорить и писать о музыке, если он будет исходить из живого, конкретного звучания и

при этом сам будет играть, а не только слушать других. Исполнитель же будет хорошо играть, если он овладеет знаниями и опытом в области анализа, если его исполнительская концепция явится результатом углубленной практической и теоретической работы над произведением.

Вот почему, особенно на высших стадиях обучения, так важно, чтобы педагог-пианист был и историком, и теоретиком, и учителем игры на фортепьяно. Только при этих условиях он будет способен дать ученику тот комплекс знаний и представлений о музыке, которые необходимы художнику-исполнителю, сможет научить ученика слышать и мыслить так, как это свойственно подлинному артисту и музыканту.

Главное и основное место в своих занятиях с учащимися Г.Г. Нейгауз отводит работе над музыкальным произведением, на разнообразном художественном материале развивая музыкальные представления, творческую инициативу и исполнительские навыки своих учеников.

«Приступая к изучению произведения, — говорит Г.Г. Нейгауз,— необходимо сделать общий анализ — разобраться в строении, форме, музыкальном содержании и настроении данного сочинения, обратить внимание на различные особенности его изложения, мелодию, гармонию и т. п.». Во всем этом нужно дать себе ясный отчет, понять, из чего складывается материал изучаемой музыки.

«Дать вещи название — это начало познания»,— говорит Г.Г. Нейгауз, подчеркивая важность такого рода предварительной работы.

В процессе этого первоначального ознакомления с произведением у исполнителя уже создаются в общих чертах некоторые представления о художественном образе и возникающих перед ним исполнительских задачах. В дальнейшей работе первоначальный образ постепенно уточняется, вырисовываются сначала незамеченные детали, углубляющие и иногда корректирующие ранее возникшие представления об образе. Такого рода работа требует от исполнителя вдумчивости и внимания, умения увидеть в тексте все необходимое, понять все указания композитора и творчески воплотить их в живом исполнении.

Без этого анализа пианист не сможет построить логически ясного плана исполнения. В то же время только лишь один анализ материала, зафиксированного в нотном тексте, далеко еще не достаточен для создания исполнительского образа. Огромную роль в исполнительском искусстве играет творческое воображение, способность ярко и образно представить себе художественно-эмоциональное содержание произведения. Анализ музыкального сочинения, продумывание нотного текста во всех его деталях — это лишь необходимый путь, ведущий исполнителя к

более полному и содержательному эмоциональному восприятию изучаемого произведения.

Как бы глубоко и детально музыкант ни анализировал нотный текст, без способности к художественному воображению и эмоциональному «сопереживанию» музыки он не сможет передать в живом звучании содержание произведения. Музыкант должен не только обладать природной способностью эмоциональной отзывчивости на музыку, но и развивать в себе эти качества на основе все более и более тонкого понимания звуковой выразительности музыкального языка.

В этом проникновении в музыкальное искусство чрезвычайно большое значение приобретает общая культура исполнителя, его эрудиция в области истории человеческого общества, его знания художественной литературы, поэзии, живописи. Исполняя произведения композиторов различных эпох и стран, музыкант должен хорошо представлять себе творческий облик самого композитора, его идейные устремления и эстетические позиции, ту общественную среду, которая наложила отпечаток на его искусство.

Советский музыкант должен быть вооружен знаниями марксистско-ленинской эстетики, должен критически разбираться в разнообразных явлениях музыкального творчества и на этой основе строить свое отношение к художественным явлениям.

Именно поэтому в своих занятиях с учениками Г.Г. Нейгауз нередко прибегает к самым различным отступлениям от вопросов, непосредственно связанных с работой над тем или иным произведением. Он говорит о мировоззрении данного композитора, обобщает некоторые характерные черты данного периода его творчества или его творческой манеры в целом, иногда критически обрисовывает исполнение данного произведения различными пианистами, разбирает особенности подхода тех или иных редакторов к тексту произведения. Характеризуя идею произведения и выразительный смысл художественных образов, созданных композитором, Г.Г. Нейгауз часто использует аналогичные по содержанию примеры из области литературы, поэзии, живописи, тонко и убедительно определяет психологические состояния, выражаемые данной музыкой, иной раз прибегая к ассоциациям, связанным с картинами природы, с различными явлениями окружающей нас жизни, с событиями исторического порядка.

Такого рода высказывания как бы озаряют произведение ярким светом, выявляют в нем то наиболее важное и существенное, что не всегда сумел увидеть и почувствовать ученик. Часто меткая характеристика Г.Г. Нейгауза дает ученику ясную перспективу дальнейшей работы, придает определенную целеустремленность его творческим исканиям.

Этим путем Г.Г. Нейгауз приучает своих учеников смотреть на музыкальное произведение не с позиций узкопрофессионального ремесленничества, а пытливо всматриваться в него глазами художника, вдумываться и вслушиваться в творческий замысел композитора, относиться к произведению как к художественному отражению определенных явлений жизненной действительности.

Это, собственно, и есть путь развития творческого воображения исполнителя, которое должно быть результатом не беспочвенной фантазии, а плодом большой и вдумчивой работы над произведением.

Поверхностному наблюдателю работа Г.Г. Нейгауза в классе может показаться несколько импровизационной, навеянной мимолетным настроением и пылкой фантазией увлекающегося художника. На самом же деле эта «импровизация» является результатом глубоко продуманного педагогического расчета.

«Имея дело со средними по способностям учениками, не обладающими яркой художественной фантазией, я часто прибегаю к возбуждению их творческого воображения путем различных ассоциаций»,— говорит Генрих Густавович. «Это помогает направить их мысль на создание художественного замысла, образа. При работе с талантливыми учениками это не так необходимо. Чем человек более талантлив, тем в большей степени музыка является для него содержательной речью».

Действительно, наблюдая за занятиями Г.Г. Нейгауза, можно заметить, что с ярко одаренными учениками он часто работает, на первый взгляд, как-будто более «поремесленному», чем с учениками средних способностей. В отдельных случаях эта работа ограничивается чисто техническими указаниями (порою чрезвычайно кропотливым анализом приемов игры), иной раз Г.Г. Нейгауз, не входя в детали, говорит ученику только о самых общих и наиболее существенных недостатках его исполнения. Но при этом почти ничего не говорится о содержании, характере и стиле произведения, так как все это в глазах и педагога и ученика само собой разумеющиеся и бесспорные истины.

Таким образом, фортепьянный урок, как основная форма педагогического процесса воспитания пианиста, в практике Г.Г. Нейгауза никак не может быть охарактеризован как нечто однотипное, подчиненное раз навсегда установленным «правилам». Это скорее живая и гибкая форма педагогического воздействия, обусловленная в каждом отдельном случае индивидуальностью ученика, степенью его зрелости и уровнем его исполнительского мастерства.

Важно, однако, отметить, что при любой форме работы с учеником занятия Г.Г. Нейгауза всегда характерны тем, что их можно определить, как творческий

процесс общения педагога с учащимся. Уроки Г.Г. Нейгауза всегда отличаются той атмосферой творческого подъема, которая превращает его занятия в подлинно художественное действие. И играющий ученик и все, кто присутствует в классе, проникаются сознанием своего служения искусству. В эти минуты как-то забываются повседневные заботы, отступают на второй план иные интересы, и в мысли сосредоточиваются на музыке, на тех творческих задачах, которые так талантливо убедительно раскрывает Г.Г. Нейгауз, работая с учеником.

Все, что показывает Г.Г. Нейгауз за инструментом, иллюстрируя в исполнении свою мысль, все его слова и жесты, — все это проникнуто непередаваемым обаянием его художественной личности. Убедительность и искренность этих музыкальных, словесных и, даже, мимических «доводов» обладают неотразимой силой воздействия. Кажется, что только так и именно так должна быть понимаема данная музыка, что только в этом звучании она может быть исполнена и познана как определенный художественный образ.

Убедительность объяснений Г.Г. Нейгауза определяется, однако, не только яркостью его художественного воображения, глубиной анализа и талантливостью воплощения музыкального замысла в реальном исполнении. В этом процессе раскрытия ученику его задач огромное значение имеет способность Г.Г. Нейгауза органически связывать свое объяснение музыки с пианистической стороной ее исполнения. Учащийся при этом не только получает более глубокое представление о художественном содержании произведения, но и познает, как, какими путями и средствами можно передать на инструменте те образы, которые созданы композитором.

«Генеральной линией» должна служить сама музыка, — говорит по этому поводу Генрих Густавович, подчеркивая необходимость именно такого подхода педагога к раскрытию ученику его творческих задач. — Однако важно не только мыслить, чувствовать, представлять, понимать и пр. Важно к этому всему подходить именно пианистически. Человек, упускающий, вернее, не связывающий органически свои представления с конкретной пианистической стороной, — это какой-то вегетарианец. А без «мяса», без фортепьянной «пищи», тут не обойтись».

Придавая большое значение этому вопросу, Г.Г. Нейгауз неоднократно отмечал необходимость именно такого подхода пианиста к каждому изучаемому произведению. Из подобных высказываний весьма меткими являются, например, следующие его афоризмы: «Играть надо не только как музыканту, но именно как пианисту». Надо, чтобы «руки входили в текст».

Такого рода краткие формулировки являются, по существу, весьма важными

выводами из того исполнительского и педагогического опыта, на котором Г.Г. Нейгауз построил свои пианистические принципы.

Ограничившись этой краткой характеристикой основного направления педагогической работы Г.Г. Нейгауза, перейдем теперь к более детальному рассмотрению его взглядов на некоторые вопросы развития исполнительского мастерства пианиста.

Как указывалось в начале очерка, главной задачей, которую ставит перед собой Г.Г. Нейгауз в своих занятиях с учениками, является воспитание музыканта, введение его в мир «поэзии музыкального искусства», на основе изучения художественного репертуара. В процессе работы над произведением вычленяются и все другие вопросы, связанные с проблемами овладения пианистическим мастерством.

Характер и содержание работы над произведением определяется степенью зрелости исполнителя, его общей культурой, знанием музыкального искусства, пианистическим опытом. Чем более развит исполнитель как музыкант, чем большим он обладает опытом, тем быстрее и правильнее он способен определить возникающие перед ним задачи, знакомясь с новым произведением.

Зрелый мастер, с первого раза проигрывая произведение (а иногда даже без инструмента просматривая нотный текст), отмечает в своем сознании и общий характер музыки и все те средства, которыми композитор воплотил свою творческую мысль. Опытный пианист сразу определяет и все технические задачи, вытекающие из приемов музыкальной выразительности и фортепьянной фактуры произведения. Все это непосредственно ассоциируется у него и с представлением о тех игровых приемах и физических ощущениях, которые необходимы для исполнительской реализации музыкальной задачи.

Поэтому, когда крупных музыкантов спрашивают о том, как они работают над произведением, их ответы, обычно, поражают лаконичностью и простотой определения этого сложного процесса.

«Как я учу произведение? Я просто играю его, сперва очень медленно (если текст сложен и произведение мне незнакомо), стараясь представить себе, как это будет звучать, вернее, как это должно звучать в окончательном виде», — говорит, например, Генрих Густавович.

Это определение звучит очень просто, скромно и убедительно. Но для того, чтобы дойти до таких выводов, надо обладать не только талантом, но и огромным опытом, глубокими знаниями и большим мастерством. Поэтому, работая с учениками, Г.Г. Нейгауз и уделяет так много времени прежде всего, созданию у них правильных

представлений о содержании каждого произведения. Огромное внимание при этом уделяется анализу того, как должны звучать все те детали, из которых создаются соответствующие художественные образы.

Эта стадия работы связывается с чрезвычайно пристальным изучением нотного текста, с воспитанием у ученика навыков внимательного прочтения всего того, что есть в тексте, что должно служить основанием для построения исполнительских задач. Точность выполнения нотного текста, — указывает Генрих Густавович, — играет большую роль. Полезно вспомнить, как придирчив был А.Г. Рубинштейн к этой стороне исполнения, и быть таким же «буквоедом», как говорил про него Иосиф Гофман. При такой работе нотный текст постепенно «оживает», так как перед вами раскрывается все более полноценно содержание данной музыки».

Подобное «буквоедство» в педагогической практике Г.Г. Нейгауза отнюдь не направлено, однако, на чисто формальное выполнение текста. Требуя от ученика точности передачи того, что он видит в нотах, Г.Г. Нейгауз всегда связывает это с пояснением смысла указаний автора, с раскрытием художественного значения каждой детали. Эта работа обычно связывается с обобщениями различных явлений, с характеристикой того или иного творческого стиля и своеобразия музыкального письма данного композитора.

Процесс работы с учеником над музыкальным произведением не расчленяется Г.Г. Нейгаузом на строго определенные этапы. Схематично его работу можно определить как путь от общего к частному и, затем, опять к обобщению, уже на основе полученного и закрепленного учеником опыта. Но эти стадии работы не отрываются им друг от друга. Делая, например, акцент на анализе музыкального содержания произведения и деталей нотного текста, Г.Г. Нейгауз попутно касается и вопросов работы над отдельными трудностями, поясняет ученику, какую аппликатуру следует использовать в том или ином месте, останавливается на вопросах педализации, динамики, фразировки и т.п. В дальнейшем, работая над совершенствованием исполнения ученика, Г.Г. Нейгауз снова и снова возвращается к содержанию произведения, к его художественному образу в целом, к тем общим задачам, которые нельзя упускать из вида, разучивая отдельные места и детали.

Поясняя ученику, как ему следует работать над преодолением тех или иных трудностей, Г.Г. Нейгауз исходит из некоторых общих, принципиальных предпосылок, лежащих в основе его собственного исполнительского опыта и определяющих его педагогический метод.

«При работе над любым произведением надо избегать путей, уводящих от цели.

Надо идти к цели прямым путем. Это значит, что играя даже очень медленно текст произведения, следует стремиться именно к той звучности, нюансировке и фразировке, которые задуманы для художественного исполнения». Такой метод работы имеет особенно существенное значение при разучивании технических трудных мест и быстрых пассажей.

«Я советую ученикам играть некоторые пассажи, например у Шопена, в замедленном темпе,— указывает Генрих Густавович. — При этом я рассматриваю их как бы в увеличительное стекло. Я замечал на себе, что после этого пассаж начинает звучать более мелодически. Такая медленная игра не имеет ничего общего с так называемым выколачиванием, хотя я и должен отметить, что иногда бывает нужно и поработать, нарочито форсируя звучание (это, впрочем, не должно превышать каких-нибудь 5—10% вашего труда, затрачиваемого на разучивание произведения). Путь работы, в основном, должен быть такой: осознание строения, структуры 'пассажа, а затем прилаживание к нему, то есть нахождение удобных положений руки и пальцев, правильных ощущений. Отсюда понятно, что нет никакого смысла учить наоборот тому, что написано. Какие-либо варианты при работе над трудностями я рассматриваю скорее как пищу для ума, а не для пальцев. Уделять много внимания выдумыванию всяких способов разучивания, применяя различные варианты, видоизменяющие и по существу искажающие текст, я не считаю целесообразным, работая с учениками. Варианты скорее полезны для крупных техников. И несомненно, такие мастера, как Годовский или Бузони, применяли варианты с большой для себя пользой. Бузони вообще был чрезвычайно изобретателен в отношении вариантов и просто гениален в нахождении удачных технических приемов. Весьма поучительны и, в отдельных случаях, полезны и варианты Годовского к этюдам Шопена. Но заниматься этим может не всякий пианист, а только большой мастер. Вообще же говоря, увлечение вариантами таит в себе большие опасности: уделять много места и внимания вариантам — это значит работать над ними за счет времени, которое можно посвятить изучению нового репертуара. Самое же важное для исполнителя — это изучение все новых и новых художественных произведений, накопление этим путем художественно-исполнительского опыта. Пианист, выучивший все 32 сонаты Бетховена, несомненно, будет более интересным и развитым музыкантом-исполнителем, чем тот, кто выучил 2—3 сонаты».

Эти высказывания Г.Г. Нейгауза резко противоположны взглядам Бузони и многих его последователей. Бузони, как известно, рассматривал работу над вариантами как способ накопления техники, независимо от непосредственной задачи овладения той

или иной трудностью именно в данном каком-либо разучиваемом произведении. Поэтому его варианты, например, к ряду прелюдий Баха из первой части «Хорошо темперированного клавира» часто не имели ничего общего с проблемой овладения самой прелюдией.

Г.Г. Нейгауз, наоборот, направляет внимание ученика на поиски кратчайшего пути к овладению именно теми исполнительскими задачами, которые возникают при разучивании того произведения, над которым в данный момент работает ученик. «Я прежде всего стараюсь объяснить ученику конечную цель: как должен звучать, скажем, данный пассаж. Но тут же надо говорить и о самых ремесленнических вещах — об аппликатуре, приемах и пр. Я готов тут же двадцать раз заставить ученика повторить одно и то же место, пока он не добьется нужной звучности». В дальнейшей работе над совершенствованием исполнения пассажа или какого-либо иного трудного места Г.Г. Нейгауз рекомендует, как говорилось выше, применять метод замедленной игры. Этот способ работы он любит сравнивать с замедленной киносъемкой. Речь тут идет о чрезвычайно медленном проигрывании текста с максимально внимательным отношением ко всем деталям, нюансам, интонациям, штрихам, к качеству звука и игровым приемам. В этом процессе налаживаются удобные движения и запоминаются соответствующие двигательные ощущения, способствующие общему чувству свободы и дающие возможность добиться желаемого результата. Воспитание этих ощущений, по мнению Нейгауза, является основой технической работы. Постепенно от медленного темпа можно переходить к более подвижному, а затем и к быстрому темпу, сохраняя выработанные при медленном проигрывании приемы и ощущения.

Г.Г. Нейгауз, объясняя ученику этот принцип работы, говорит: «Важно, чтобы не было разрыва между тем, что налажено в медленном движении, и тем, что получается при быстром темпе. Иначе игра в быстром темпе будет выполняться вопреки налаженным движениям, и придется заново приспособливаться к быстрым движениям. Это и приводит часто к зажатости, напряжению рук и прочим явлениям, мешающим играть быстро и свободно».

Помимо этого основного способа работы, Г.Г. Нейгауз нередко рекомендует разучивать текст в различных тональностях.

«Такого рода задания, — указывает он, — чрезвычайно полезны и для рук и для головы. Но, говоря об этом, я всегда подчеркиваю, что главным здесь является слуховой контроль, непрерывное внимание к качеству звучания».

Игра в различных тональностях является, пожалуй, единственным вариантом, который рекомендует Г.Г. Нейгауз при разучивании произведения. Но, отрицая в

принципе превращение художественного сочинения в материал для технических упражнений, Г.Г. Нейгауз считает, что пианисту необходимо уделять время специальным упражнениям, развивающим и совершенствующим различные стороны исполнительского мастерства.

«Упражнения, — говорит он, — я рассматриваю как некий «полуфабрикат». К таким «полуфабрикатам» относятся, например, гаммы, арпеджио, пятиступенные последования, упражнения для развития октавной техники, скачков, аккордов и др. На подобных упражнениях в различных их видах нужно овладеть как бы синтаксисом пианистического мастерства. Задачи тут могут быть бесконечными в своем разнообразии. Это аналогично тому, что рассказывает актер Южин об интонациях. Он, например, насчитал 17 различно интонируемых и произносимых «а» в зависимости от выразительного смысла, который приобретает это «а», как союз или междометие.

Каждое упражнение, каждая техническая фигура имеет свое ядро. Отсюда происходят разные типы трудностей, встречающиеся во всем своем разнообразии в художественных произведениях. Овладеть ими можно при том условии, если пианист постиг и технически усвоил это ядро, то есть самую основу той или иной технически трудной фигуры. В любых гаммообразных пассажах, например, важнейшую роль играет первый палец, умение с его помощью переходить из одной позиции в другую. Поэтому я считаю полезным давать ученикам упражнения на тех звуках гаммы, которые берутся первым и соседним с ним пальцами, пропуская остальные звуки, то есть играть те звуки гаммы, в которых участвует подкладывание первого пальца и перекладывание через первый палец.

Упражнения вообще необходимы для выработки контакта между пальцами и клавишами. Играя упражнения, пианист как бы прибегает к некоторому разделению труда, позволяя себе на данный момент отрешиться от музыкально-художественных задач и специально поработать над элементами, составляющими мастерство».

Непременным условием такой работы над техническими элементами и выработкой контакта между пальцами и клавишами Г.Г. Нейгауз считает непринужденность и свободу движений. «Начинать развитие технических навыков надо с непринужденной технической основы, — говорит он. — Это тонко понимал Шопен, давая ученикам пятиступенные упражнения с черными клавишами на звуках *ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си*). Расположение пальцев на этих клавишах способствует наиболее естественному положению руки. Такое упражнение имело целью, так сказать, «подружить» ученика с инструментом, чтобы он почувствовал, что играть вовсе не так трудно, как кажется».

Говоря о пользе и необходимости упражнений, Г.Г. Нейгауз наряду с этим подчеркивает, что он решительный противник старых методов обучения, предлагавших начинать занятия на фортепьяно с постановки руки и с бесконечных упражнений, служащих преддверием к «музыке», то есть к исполнению художественных произведений. «Я считаю, что начинать надо с главного - с музыки. Ребенок может «без души» сыграть несколько нот, но можно научить его играть с самого начала выразительно: взять какую-нибудь народную мелодию и, если она веселая, научить его играть ее весело, а если печальная, то печально. Моцарт ребенком начал играть на скрипке, не учась; он играл на клавесине целые оперы и т. п. Это происходило не только потому, что он обладал гениальной одаренностью, но и потому, что он рос в атмосфере музыки и постоянно ее слышал».

Это высказывание Г.Г. Нейгауза показывает, какое значение он придает выразительности, осмысленности, содержательности музыкального исполнения. Этим проблемам должно быть подчинено все воспитание пианиста, начиная с первых же уроков на фортепьяно.

В свете этих общих положений Г.Г. Нейгауз особенно важное значение придает работе пианиста над звуком.

«Надо всегда помнить, — говорит он, — что музыка есть художественный звуковой процесс, протекающий во времени. Звук и время имеют определяющее значение в создании музыкального образа. Исполнитель должен владеть звуком, ритмом, динамикой и агогикой. Когда мы сравниваем игру учащегося с игрой мастера, нас прежде всего поражает, насколько богаче, разнообразнее становится звуковая картина, создаваемая зрелым художником, насколько тоньше ритмическая культура его исполнения по сравнению с тем, что получается у учащегося. Звук — эта материя музыки, ее плоть — должен быть главным содержанием наших повседневных трудов. Поэтому работе над звуком, как материализацией содержания музыкального произведения, и ритмом, так как музыкальное звучание протекает во времени, я отвожу две трети работы в моем классе».

Наблюдения за занятиями Г.Г. Нейгауза целиком подтверждают эти слова. Действительно, качеству звука, поискам нужных оттенков и соотношений звучания он уделяет огромное внимание. Это, однако, отнюдь не любование звучностями, не эстетское отношение к звуку, а глубоко осознанное стремление к тому, чтобы звуковой образ наиболее ясно и правильно отражал художественное содержание произведения.

Придавая столь большое значение качеству звука Г.Г. Нейгауз в то же время подчеркивает, что звук все же не является самой главной стороной художественно-

исполнительского действия: «Звук есть именно плоть музыки, но не дух ее (да простится мне эта архаическая формулировка) Я не повторял бы этой всем известной истины, если бы мы, педагоги, иногда не грешили против нее благодаря слишком большой любви к звуку как таковому, любви, подчас вытесняющей другую, еще более оправданную и достойную любовь к смыслу музыки»

Свое понимание красоты фортепьянного звука Генрих Густавович неоднократно высказывал в лекциях и в процессе практических занятий В качестве примера приведем следующие выдержки из стенограммы его лекции, прочтенной в марте 1951 года на открытом заседании кафедры истории пианизма и методики обучения игре на фортепьяно Московской консерватории: «Красота звука — понятие диалектическое, а не чувственно-статическое; звук — средство, а не цель. «Красивый» звук — это тот, который наиболее подходит для выражения данного содержания; часто такой звук, взятый в отрыве от общего содержания исполняемой музыки, может оказаться даже некрасивым, резким или тусклым и т. п. «Красивый» звук — это целесообразный звук. С моей точки зрения, весьма неправильно стремиться к какому-то определенному звуку вне зависимости от содержания и характера музыкального произведения, как это делают некоторые пианисты. Этим иногда страдают даже большие артисты, которые, как кто-то выразился, «и Бетховена играют «дебюссийным» звуком».

«Я люблю всегда видеть начало и конец каждого явления (Генрих Густавович подходит к инструменту и берет еле слышно звук). Вот первое рождение звука, когда он совершенно тает. Такой звук бывает нужен в Скрябине, в Дебюсси... Этот звук можно усиливать до предела, когда он уже переходит в стук. Такой звук уже никому не нужен, так как он теряет свойства музыкального звука.

Фортепьяно, как говорил еще Черни, обладает сотней оттенков. Пианист должен уметь чутко вслушиваться в малейшие оттенки звучания. В моей педагогической работе я придаю этому большое значение. При работе над звуком я заставляю учеников взять какой-нибудь звук на фортепьяно и, с часами в руках, слушать его, пока он совсем не затухнет. Когда пианист исполняет какое-либо произведение, очень важно, чтобы он слушал, как тянется каждый звук. Когда меня спрашивают иногда (у всякого пианиста есть свои поклонники), почему у меня то или другое хорошо звучит, я отвечаю обычно, что это потому, что я слушаю продолжение звука». «Звук должен быть закутан в тишину, покоиться в тишине, как драгоценный камень в шкатулке. Бережное и сосредоточенное отношение к звуку является необходимой предпосылкой художественного исполнения».

«Для владения разнообразными качествами звучания пианист должен

стремиться к согласованности работы пальцев и рук с требованиями музыкального смысла. Например, когда требуется теплый, проникновенный звук, надо играть близко к клавишам, а для открытого звука нужно использовать всю амплитуду размаха пальцев и рук. Длинные ноты, которые должны дольше звучать, необходимо ударять сильнее. Надо следить, чтобы первый палец, например в октавах правой руки, не преобладал над пятым. Нельзя допускать опускания незанятых пальцев на клавиатуру, так как такие «сочувствующие» пальцы загрязняют звучание.

Для достижения наилучших технических результатов и владения разнообразными качествами звука, надо использовать все возможности тела, от сустава пальца до всего туловища. При этом прежде всего нужно помнить, что играть на фортепьяно — в физическом отношении — очень легко. Дилетанты обычно применяют большое количество ненужной энергии, что напоминает стрельбу из пушек по воробьям. Самое трудное физически — это играть очень долго, очень быстро и очень громко. В тех пьесах, где это необходимо, приходится затрачивать максимум энергии».

«Важнейшую роль в овладении пианистической техникой и мастерством звука играет ощущение свободы, но надо помнить, что свобода — враг произвола. Свобода при игре — это прежде всего умение, это правильное использование того, что природа дала человеку».

«Движения играющего должны быть связаны со стилем произведения. Нелепо было бы пытаться играть одними и теми же движениями, например, сонату Моцарта и какое-либо произведение Листа. В то же время понятие о стиле исполнения нельзя рассматривать сухо и академично. Настоящее понимание стилей основано на живом претворении исполняемого произведения».

Говоря в цитируемом докладе о необходимости владения разнообразием фортепьянного звучания, Г.Г. Нейгауз остановился и на вопросе о работе над выработкой хорошего звука, вернее, того «целесообразного» качества звука, которого нужно добиваться в зависимости от возникающих перед исполнителем конкретных художественных задач.

Свою работу над качеством звучания Г.Г. Нейгауз строит на представлении о том, что «звук» данного пианиста есть соотношение всего комплекса звуков, какой-то процесс, а не нечто, взятое изолированно. «В смысле силы соотношение звуков имеет гораздо большее значение, чем абсолютная сила. Шопен не обладал очень мощным звуком, но градация от его *pianissimo* до *fortissimo* (которое, быть может, равняется *mezzo-forte* более сильного физически пианиста) была так велика, что он достигал при своем не очень сильном *forte* впечатления огромной мощи».

Соотношению звуков Г.Г. Нейгауз придает решающее значение в своей работе с учениками над качеством звучания.

С этой целью он рекомендует, работая над какой-нибудь фрезой, несколько преувеличивать ее оттенки, играть отдельно упражнения на выделение разных звуков в аккордах, в построениях, требующих *crescendo*, начинать движение *piano* и, наоборот, при *diminuendo* начинать фразу более громко. Обращая внимание учеников на часто недостаточное различие в качестве звучания мелодии и аккомпанемента, он советует в процессе работы преувеличивать это различие, добиваясь «воздушной прослойки» между мелодией и аккомпанементом.

Различие звуковой окраски разных элементов музыкальной ткани Г.Г. Нейгауз связывает с понятием звуковой перспективы, подобной зрительной перспективе, играющей столь большую роль в изобразительном искусстве.

Перспективность звучания связана в представлении Г.Г. Нейгауза о фортепьянной музыке, как о своеобразной оркестровой партитуре. «Рубинштейн говорил: «Вы думаете, что рояль — это один инструмент, а это сто инструментов», — любит напоминать ученикам слова великого пианиста Генрих Густавович.

«Бузони говорил, что рояль — лучший актер между инструментами, так как может исполнять любые роли: на нем можно подражать флейте, фаготу, арфе и т. д. Работая с учениками, я постоянно вынужден говорить об оркестровой звучности. Такого рода аналогии чрезвычайно помогают уточнить, сделать более ярким в представлении ученика художественный образ».

Приведенные выдержки из высказываний Г.Г. Нейгауза позволяют сделать некоторые выводы из его отношения к основным вопросам развития исполнительского мастерства пианиста.

Как мы видели, на первом плане в работе педагога, по мнению Г.Г. Нейгауза, стоит задача раскрытия ученику художественного содержания произведения и путей исполнительской реализации данных художественных образов. Этой основной цели подчиняется вся работа над звуком, фразировкой, технической стороной исполнения.

Самым существенным в этом процессе воспитания музыканта-исполнителя Г.Г. Нейгауз считает развитие тонкого слухового контроля, «бесперывного внимания к качеству звучания».

«Каждый отдельный звук — это атом. Фиксируя внимание на звуке-атоме, надо всегда относиться к нему, как к звену, играющему определенную роль в цепи звуков, образующих мотив, фразу, часть произведения и, наконец, все произведение в целом», — говорит Г.Г. Нейгауз.

Чуткое отношение к каждому звуку в отдельности и к цепи звуков, составляющей музыкальный рисунок, является основным условием создания музыкально-исполнительского образа. Без этого качества пианист не может реализовать задуманный им план исполнения, как бы ни был осознан этот план в его воображении.

Слуховому контролю должны быть подчинены и все движения пианиста во время игры. Характер музыки, звучание произведения должны определять все движения играющего; звук должен ассоциироваться с теми двигательными ощущениями и приемами, которые необходимы для его реализации. Говоря о таком подчинении движений музыкально-художественным целям, Г.Г. Нейгауз любит приводить слова Микеланджело о «руке, повинующейся интеллекту»

На воспитании этой «интеллектуальной техники» Г.Г. Нейгауз и развивает исполнительское мастерство своих учеников. Отношение Г.Г. Нейгауза к звуку и к приемам звукоизвлечения органически связано с реалистическими принципами его исполнительского искусства.

«Есть несколько типов исполнения, — говорит Генрих Густавович. — Первый — это тот, к которому я стремлюсь, то есть творческое претворение в жизнь, одухотворение произведения на основе всех реальных данных и всей суммы знаний, которыми обладает исполнитель; второй тип — это музейное исполнение, академически и формально правильное, но по существу — мертвое; третий тип — «моторное» исполнение, идущее от разложения образа путем анализа, основанное на стремление не отступать от правил (такое исполнение аналогично формально правильному переводу).

И второй и третий тип исполнения являются разновидностями формализма в исполнительстве».

Критикуя «музейное» и «моторное» исполнение, Г.Г. Нейгауз, разумеется, не выступает против точности выполнения текста и необходимости анализа музыкального материала. Однако, по его мнению, эти стороны работы не должны являться главной целью исполнителя, а представлять собой подсобные элементы работы над произведением. И анализ и внимательнейшее вдумывание во все детали текста, как уже отмечалось выше, Г.Г. Нейгауз считает необходимым условием создания подлинно художественного, реалистического исполнительского образа произведения.

*

Работа Г.Г. Нейгауза с учениками над музыкальным произведением, над качеством звучания теснейшим образом связана и с такими существенными сторонами

исполнительского мастерства, как аппликатура и педализация.

Свои аппликатурные принципы и свое отношение к педализации он органически связывает с конкретными задачами художественного исполнения, не рассматривая эти вопросы абстрактно.

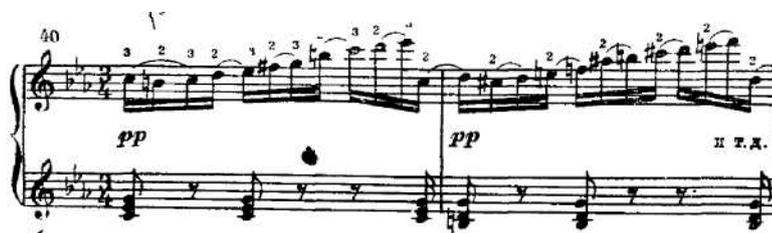
«К аппикатуре применена поговорка: «Сколько голов, столько умов»,— говорит Г.Г. Нейгауз, подчеркивая, что при установлении аппикатуры каждый пианист должен исходить из своего понимания музыкальной задачи и собственных пианистических возможностей.

«Наилучшая аппикатура — это та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом. Она же будет и самой «красивой» аппикатурой, то есть отражающей стиль, дух и характер музыкального произведения. В этом смысле можно говорить об эстетике аппикатуры, имея в виду, что в искусстве все подчинено законам красоты. В искусстве нет «мелочей», и иногда такая «мелочь», как непонимание стиля аппикатуры, нарушает исполнительский образ произведения. Возьмем для примера аппикатуру гаммообразных пассажей. Молниеносные пассажи из гамм в «Испанской рапсодии» Листа следует исполнять именно той, весьма необычной, аппикатурой, которая проставлена самим Листом:



Играть эти гаммы обыкновенной аппикатурой почти невозможно из-за требуемой быстроты пассажа, но дело не только в технической стороне вопроса, а в том, что обычная аппикатура в данном случае не соответствует задуманному образу этого эпизода в произведении. Из этого, однако, не следует, что такую аппикатуру было бы целесообразно применять в сочинениях Моцарта или Бетховена, где, наоборот, «красивой» и художественно оправданной является именно обычная аппикатура, применяемая в гаммах».

Не всегда критерием правильности аппликатуры, по мнению Г.Г. Нейгауза, является и одно лишь удобство выполнения того или иного музыкального рисунка. Так, например, в финале 32-х вариаций Бетховена встречается гаммообразное движение, которое, конечно, легче было бы исполнить обыкновенной аппликатурой. Однако выполнение указанных Бетховеном штрихов требует совершенно иного решения этой задачи:



Ярким примером необычного применения аппликатуры служит, по мнению Г.Г. Нейгауза, следующее место в «Этюде-картине» № 8, соч. 39 Рахманинова:



Исполнение мелодического хода в партии левой руки одним первым пальцем придает особый колорит звучанию этого построения. Указывая на своеобразие аппликатуры, проставленной Рахманиновым в этом месте, Г.Г. Нейгауз говорит, что это как бы «соло первого пальца», рельефно выделяющее мелодию на фоне аккордового сопровождения. Здесь также удобство исполнения партии левой руки обычной аппликатурой уступает место соображениям чисто художественного плана.

Приведенные примеры, взятые из многочисленных высказываний и практических указаний Г.Г. Нейгауза на занятиях с учениками, дают известное представление о принципиальной стороне его подхода к вопросам аппликатуры. Как и

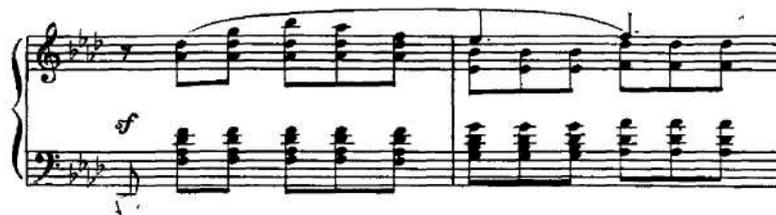
во всех других вопросах фортепьянного исполнительства, он и тут в решении тех или иных задач исходит из своего понимания музыкально-художественной целесообразности, подчиняя ей соображения чисто технического порядка.

Большой интерес представляют также высказывания Г.Г. Нейгауза по поводу педализации.

«Главное и основное назначение педали — лишить фортепьяно той сухости и непродолжительности звука, которая является недостатком этого инструмента. Поэтому педалью, в сущности, следует пользоваться при исполнении любых произведений. Некоторые музыканты считают, например, что клавирные сочинения Баха нужно играть совсем без педали. Я нахожу это неправильным хотя бы уже потому, что беспедальная звучность фортепьяно совершенно не соответствует характеру звучания клавиикорда и клавесина, у которых звук свободно «угасал» без внезапного прекращения колебания струны, как это происходит на фортепьяно в момент нажатия демпфера. Но, разумеется, педализация при исполнении произведений Баха и других композиторов XVIII и начала IX столетия должна быть достаточно осторожной и умеренной». Говоря о педализации, Г.Г. Нейгауз обычно подчеркивает, что педаль неотделима от звукового образа. Нельзя рассуждать о правильной педали «вообще», без учета конкретных особенностей стиля, характера и содержания музыкального произведения. Не всегда понятие правильной педали определяется благозвучием и отсутствием фальшивого сочетания звуков. Например, у Бетховена часто тема строится на звуках трезвучия, но это не значит, что эти звуки можно объединять одной педалью, не меняя ее. С другой стороны, в произведениях композиторов более позднего времени нередко встречаются места, требующие звучания на педали, несмотря на смену гармонии. В этих случаях особо важную роль приобретает использование «полупедали» и даже еле заметных «четвертипедалей», частично снимающих наслаивающуюся звучность. В качестве примера Г.Г. Нейгауз в одной из своих бесед с учениками привел коду из Прелюдии Шопена As-dur

sotto voce





Нижнее колокольное *ля-бемоль* должно звучать два такта, и его, следовательно, надо держать на педали, но в это время гармония в аккордах среднего регистра меняется вместе с мелодией три раза. Во избежание какофонии необходимо здесь использовать возможности полупедали, достаточно сильно брать басовый звук, максимально легко, еле касаясь клавиш, играть аккорды и в то же время выделить более отчетливо верхний мелодический голос.

Указывая на этот и другие подобные примеры, Г.Г. Нейгауз говорит, что «педаль надо уметь брать так, как вы умеете брать отдельные звуки или аккорды — налету». Этим он подчеркивает, что пианист должен вырабатывать технику педализации, основанную на легкости, быстроте и подвижности движений ноги.

Главную роль в мастерстве педализации играет музыкальный слух исполнителя. Не все пианисты умеют достаточно чутко вслушиваться в собственную игру, и, хотя им и кажется, что они педализируют вполне правильно, они допускают иногда не вполне чистое звучание из-за преждевременного нажатия или запоздалого снятия педали. Слух пианиста должен быть в этом отношении чутким контролером, корректирующим физические действия.

Говоря о значении слуха, Г.Г. Нейгауз в то же время отмечает, что в педализации нельзя ориентироваться только на одно лишь слуховое восприятие. Педализация, как и все другие стороны художественно-исполнительского замысла, должна являться результатом глубокого продумывания стиля и характера исполняемого произведения. Пианист не может также целиком полагаться и на указания педали в нотном тексте, проставленные автором или редактором, так как любой способ обозначения педали дает лишь элементарную и довольно приблизительную схему использования педали без учета качества педализации, то есть глубины нажатия педальной лапки, применения полупедали и пр.

Все эти высказывания Г.Г. Нейгауза по поводу педализации относятся к вопросу об использовании правой педали. Левая педаль, по его мнению, должна применяться не только для достижения большого *piano*, но, главным образом, как средство изменения тембровой окраски звучания.

«Главное очарование левой педали в том, что она заставляет молоточек ударять

не по всем струнам, относящимся к данной клавише, а оставляет одну струну свободной. Эта неударяемая струна звучит вместе с остальными и придает фортепьянному звучанию «неударный» характер».

Придавая педализации как средству обогащения и разнообразия фортепьянного звучания огромное значение в художественном мастерстве исполнителя, Г.Г. Нейгауз часто рассказывает ученикам про высокое мастерство педализации крупнейших пианистов — Рахманинова, Годовского, Бузони, Скрябина и других выдающихся исполнителей.

Особенно высоко он расценивает поразительную технику педализации, которой обладал Скрябин.

Каждый молодой исполнитель, по-мнению Г.Г. Нейгауза, должен не только много слушать хороших пианистов, но и изучать их игру и, в частности, их педализацию. «Концерт должен быть для вас не только эстетическим, удовольствием, но и полезным уроком, из которого вы можете сделать для себя определенные выводы»,— говорит своим студентам Г.Г. Нейгауз. «Когда вы слушаете игру крупных пианистов, вы должны самым внимательным образом изучать и их педализацию. Недаром Сафонов однажды сказал своим ученикам, когда они слушали исполнение Скрябина «Что вы смотрите на его руки? Смотрите на его ноги!»

*

Взгляды Г.Г. Нейгауза на задачи музыканта-исполнителя, на работу над произведением и над развитием пианистического мастерства являются основой его практических занятий с учениками.

Все то, о чем говорилось в данном кратком очерке, раскрывается с наибольшей полнотой в непосредственном процессе его работы с учениками, где любое высказывание подкрепляется конкретными примерами и исполнением на фортепьяно.

Работая в классе, Г.Г. Нейгауз проявляет чрезвычайную гибкость и разнообразие в путях педагогического воздействия на ученика.

Каждый урок, как уже говорилось, строится в соответствии с задачами, вытекающими из данного этапа работы над произведением, определяется индивидуальным подходом к ученику в зависимости от его способностей и развития.

Г.Г. Нейгауз обычно заражает ученика своим увлечением работой, богатством своей фантазии, глубиной проникновения в художественный смысл музыкального текста произведения. Поэтому почти всегда урок проходит в атмосфере того творческого, повышенного тонуса, который придает занятиям такую эффективность.

Уроки с некоторыми учениками поражают терпением и настойчивостью Г.Г. Нейгауза в его стремлении довести до сознания ученика исполнительские задачи. Иногда он по несколько раз заставляет повторять одну и ту же фразу, какое-нибудь сочетание звуков, добиваясь нужной интонации. Часто какое-либо отдельное место подробнейшим образом анализируется с музыкальной и технической стороны, и Г.Г. Нейгауз тут же на уроке заставляет ученика выполнить эту задачу, найти нужное ощущение, те приемы, которые обеспечивают соответствующее звучание. Попутно этой кропотливой работе он делает замечания обобщающего характера, выводя из живой практики те или иные законы художественного исполнения.

В качестве примеров такой работы приведем несколько «зарисовок» этого педагогического процесса. Эти записи, сделанные во время занятий, не дают картины работы с учеником над тем или иным произведением от начала и до конца, то есть до того момента, когда произведение выучено и больше уже не проверяется педагогом. Это, скорее, фиксация отдельных этапов работы.

Но даже такого рода записи дают известное представление о методике педагогической работы Г.Г. Нейгауза и могут служить дополнением к данной выше общей характеристике его педагогических принципов.

*

Студентка второго курса исполняет Экспромт Шопена *Ges-dur*. Произведение впервые показывается педагогу, но уже выучено на память и технически исполняется вполне свободно. Г.Г. Нейгауз прослушивает пьесу целиком, не делая никаких замечаний и не прерывая игру. Судя по исполнению, студентка обладает достаточным опытом самостоятельной работы, большой музыкальностью и художественной инициативой. И выбор темпа и общий характер произведения намечены весьма удачно.

После окончания пьесы Генрих Густавович говорит: «Вы правильно чувствуете необходимость максимального *legato* в этом сочинении. *Legato* вообще играет огромную роль в произведениях Шопена. Но *legato* — это не просто пальцевое слитное движение, а прежде всего явление интонационного порядка. В *legato* и, особенно, шопеновском *legato* необходима гибкость ритмо-интонационного движения. Звуковая линия должна уподобляться выразительности человеческой речи. Только при этом условии на фортепьяно можно добиться иллюзии настоящего *legato*». Г.Г. Нейгауз проигрывает вступительные такты и первое проведение темы, затем подробно разбирает этот отрезок произведения, показывая ритмо-динамические изменения, которые придают гибкость и выразительность мелодическому движению. Он указывает

на важность выявления опорных точек мелодии, ее слабых и сильных моментов, на подголосочное «расслоение» мелодии в 4-м такте:



Ученица снова играет начало пьесы, Г.Г. Нейгауз останавливает ее «Вы направили теперь все свое внимание на партию правой руки, но нельзя забывать и про левую руку. Нижний, аккомпанирующий голос должен быть столь же гибким и выразительным. Его следует играть мягкими пальцами, очень близкими к клавишам. В обеих партиях рука должна мягко и гибко направлять пальцы, чтобы не надо было их дотягивать к нужным клавишам».

Ученица снова играет начало пьесы. В 6-м такте Г. Г. Нейгауз обращает ее внимание на необходимость вслушаться в четырехголосное строение музыкальной ткани, слегка опираясь на длинные звуки каждого голоса и «дослушивая до конца» каждый длинный звук:



В следующих трех тактах он рекомендует брать аккорды отдельным движением, всей рукой, выделяя при этом звуки образующие мелодический ход:



«У Шопена никогда не бывает «музыкальных пустот», «мертвых пространств», лишенных музыки и лишь заполняемых звуками, у него все поет. Возьмите любой его, самый простой аккомпанемент (играет несколько примеров из мазурок Шопена). Казалось бы, это самое элементарное сопровождение мелодии, но оно полно красоты и

мелодичности. Все это надо самому услышать и передать слушателю»

Во втором предложении первого периода, где партия правой руки изложена двухголосно, Г.Г. Нейгауз указывает на необходимость выделения, главным образом, верхнего голоса, который следует играть максимальным *legato*.

В такте 19-м и аналогичных тактах середины первой части пьесы ученица слишком отяжеляет второстепенные элементы в каждой фразе. Г.Г. Нейгауз показывает «скелет» фразы и ее опорную точку (*фа бемоль*), после которой скольжение вниз на хроматическом звукоряде должно звучать пианиссимо:



В репризе первой части Г.Г. Нейгауз предлагает играть аккордовые ходы спокойно и ровно, без особенной выразительности и динамического разнообразия:



Следующий такт ученица играет, невольно усиливая звучность на третьей четверти Г.Г. Нейгауз объясняет, что такое исполнение искажает строение фразы и предлагает точно следовать указаниям автора



Гаммообразные ходы в мелодии заключительной части репризы.



по мнению Г.Г. Нейгауза, надо исполнять *portamento*, легчайшими прикосновениями пальцев к клавишам, наподобие скрипичного флажолета.

Заставляя ученицу по нескольку раз повторять отдельные фразы, добиваясь нужной звучности и фразировки, Г.Г. Нейгауз все время обращает ее внимание на pedalные грязноты или разрывы в pedalной звучности, нарушающие единый план звучания «В этой пьесе очень важно умело использовать полупедаль, не затуманивать и не обрывать слитную линию мелодического движения», — говорит он, обобщая свои требования.

Среднюю часть пьесы ученица начинает играть со слишком густой pedalизацией, сливая в одно целое мелодию и аккомпанемент.

Г.Г. Нейгауз говорит, что в этой части должна быть подчеркнута «не поющая гармония, а поющая мелодия» Общая фразировка мелодии его также не удовлетворяет, так как ученица слишком тяжело и медлительно исполняет те такты, где мелодическое движение переходит от четвертей на восьмые.

«Этой мелодии надо придать «виолончельный» характер,— говорит он — В каждой фразе нужно идти от подчеркнутой звучности к постепенному затуханию «Опасные», скучные кусочки темы (там где восьмые ноты) надо оживить, не затягивать и сделать, как мягкое завершение фразы перед новым подъемом Необходимо вслушиваться при этом в гармонию и чуть-чуть выделять интонационные подголоски в партии правой руки»

Добившись тут же на уроке хорошей звучности и фразировки этой части, Генрих Густавович уже не прослушивает репризу, отметив, что в ней ничего принципиально нового нет по сравнению с экспозицией. «Обратите внимание на то, что последняя часть пьесы более лаконична, чем первая. Это как бы краткий эпилог, завершающийся яркими, сочно звучащими аккордами в последних тактах. Всю эту часть надо исполнять очень просто и напевно. В этой пьесе вообще нет драматизма, страдания. Это спокойная, чистая лирика. Отсюда и оптимистические, даже немного торжественные заключительные аккорды».

*

Студент третьего курса приносит в первый раз на урок Испанскую рапсодию Листа.

Очевидно, учитывая, что данный студент обладает уже до статочным художественно-исполнительским опытом и навыками самостоятельной работы, хорошо знаком как с этим произведением, так и с творчеством Листа в целом,

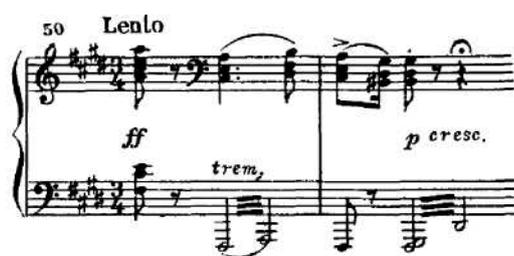
Г.Г. Нейгауз не останавливается на предварительных пояснениях и предлагает сыграть пьесу до *Allegro (Jota arragonese)*.

Прослушав исполнение, он переходит к детальной работе над этой частью произведения.

Студент снова проигрывает первые такты рапсодии. Генрих Густавович останавливает его: «Вы силитесь добиться максимальной звучности, но при этом напрягаете все тело и затрачиваете много лишней энергии. От этой скованности аккорды звучат у вас не громко, а резко. Тремоло на басах получается тяжело и неуклюже».

«Я постоянно обращаю внимание всех вас, — говорит он присутствующим, — на то, что *fortissimo* на рояле должно достигаться не жестким и напряженным ударом по клавиатуре, а свободным падением всей массы руки от плеча. В моментах наибольшей силы звучания нужно помогать рукам движением корпуса. В этой рапсодии, например, прыжок от аккорда на басы следует исполнить большим взмахом рук на едином движении, всем корпусом способствуя мощному звучанию басового аккорда на тремоло».

Поясняя практически сказанное, он проигрывает первые такты рапсодии:



«Отсюда, кстати говоря, возникает и правильное чувство ритма, образуемого сочетанием короткого первого аккорда, паузой и последующей опорной точкой на втором аккорде».

Студент несколько раз повторяет первые две строки рапсодии, пока ему не удастся добиться нужного характера исполнения. В шестом такте Генрих Густавович показывает ему, как должен звучать пассаж, подводящий к аккорду *fortissimo*



«Этот пассаж должен как бы вытекать из предшествующей опорной точки — аккорда *tenuto*. Для этого начало пассажа нужно сделать легче, чем звучит к этому моменту ранее взятый аккорд».

В каденции вступления Г.Г. Нейгауз долго и детально работает над арфообразными пассажами, добиваясь мелодической и гармонической ясности звучания. Он проигрывает каждый пассаж, объединяя его звенья в аккорды с тем, чтобы подчеркнуть его гармоническую структуру. Заставляя студента несколько раз повторить эти пассажи, он направляет его игру такими восклицаниями: «Больше звука», «Мало!», «Больше мелодии!», «Не растекайтесь, строже ритм!».

Работа над первым проведением темы *Andante moderato* занимает также много времени. Г.Г. Нейгауз добивается здесь и в дальнейших вариациях этой темы четкого и гибкого ритма, особенно подчеркивая роль пауз в строении мелодического рисунка.

В шестой вариации темы (*un poco animato*):



Г.Г. Нейгауз требует чеканного ритма маршеобразного движения, точного выдерживания пауз и яркого подчеркивания синкопированных акцентов, максимальной ритмической точности шестнадцатых. В следующем затем триольном движении он указывает на выразительную мелодическую линию, образуемую верхними звуками аккордов. В конце этого эпизода, перед началом новой вариации темы, Г.Г. Нейгауз советует сделать небольшую паузу, подготавливающую к новому характеру движения:



В следующей, октавной вариации он рекомендует играть двойные октавы плотным звуком, железным ритмом. Такой же ритмической строгости он требует и при исполнении *Allegro animato*, завершающего эту часть рапсодии.

Работа над первыми несколькими страницами произведения заняла все время урока. В конце занятия Г.Г. Нейгауз снова прослушал всю эту часть пьесы, уже не прерывая игру студента. Если в начале урока исполнение студента было недостаточно уверенным, ритмически неустойчивым и мало продуманным в деталях, то после такой тщательной проработки отдельных мест и пояснений педагога его игра приобрела новые качества: большую стройность, ритмическую организованность, более яркую контрастность в звучании различных элементов музыкальной ткани.

*

Ученик играет сонату № 2 Скрябина (*gis-moll*). (*Запись данного урока принадлежит ассистентке Г. Г. Нейгауза Т. А. Хлудовой*). Это талантливый, музыкальный и очень подвинутый в виртуозном отношении ученик. Несмотря на то, что произведение играется в первый раз, оно уже хорошо выучено, исполняется в нужном темпе, в целом ясно намечено. Вторая часть явно больше удастся ученику. Первая же часть сонаты еще неопределенна по форме и звучит однообразно.

Г.Г. Нейгауз слушает всю сонату с начала до конца. Когда ученик кончил играть, он говорит ему, что в целом все намечено верно и многое уже хорошо выполнено (во второй части). Первая часть более всего нуждается в тщательном исполнительском анализе, в большой работе над звуком.

Ученик начинает играть сонату сначала. После первого же аккорда Генрих Густавович его прерывает:



«Совсем еще не та звучность. — говорит он. — Слишком сухо звучит бас. Должно быть очень ясное чувство глубокого баса, с одной стороны, и точность звучания аккорда в правой руке — с другой. В звуках первых аккордов должна быть глубина морская! Соната навеяна композитору морем, и образ морского пейзажа чрезвычайно ощущается во всей сонате».

Г.Г. Нейгауз играет сам начало сонаты, показывает прием единого движения, глубоко и вместе с тем не грузно соединяющего затактную октаву со следующей квинтой (см. предыдущий пример). Приводит примеры подобного баса из других сочинений Скрябина — главная тема 3-й сонаты, финал 4-й сонаты. Он долго работает с учеником над этим местом, пока звучание аккорда не удовлетворяет его. Интонации в правой руке (см. предыдущий пример) звучат у ученика невыразительно. Генрих Густавович указывает на значительность этой впервые появляющейся интонации и советует ученику немного более выделить верхний голос октавы — нежно и певуче.

Ученик играет дальше, до связующей партии (*H-dur*). Здесь Г.Г. Нейгауз его останавливает: «Все вступление у вас несколько растянуто. Оно должно очень стройно развиваться во времени. Обратите внимание на частые ферматы, которые вы перетягиваете».

Ученик повторяет снова. Генрих Густавович опять прерывает его игру: «А сейчас ферматы были слишком формальными. Продиржируйте их лучше!»

Опять весь эпизод повторяется, теперь уже стройней и естественней, но к концу развития фразы, перед появлением *H-dur* ученик делает слишком большое *crescendo*.

«Ход октавами в левой руке, — говорит Генрих Густавович, — значителен по своему характеру, но ни в коем случае не надо его драматически преувеличивать. Сыграйте все с самого начала еще раз и постарайтесь стройно и гибко подготовить появление связующей темы».

В этот раз ученику удастся все хорошо выполнить. Г.Г. Нейгауз слегка дирижирует ему и не прерывает его до начала разработки. Здесь он его останавливает: «Музыка связующей и побочной партии очень гибкая и свободная. Должно быть полное владение временем, живое, естественное дыхание. Свобода во времени и динамике. Очень «*rubato*», очень гибко. А у вас все стоит на месте и звучит скучно».

Ученик начинает опять со связующей партии (такт 13-й):



Певучая гармония в правой руке звучит у него неточно. Генрих Густавович прерывает его и играет сам эту тему.

«Обратите внимание на необыкновенную точность гармонии при певучем верхнем голосе и на точность интонирования «зовов» в партии правой руки и постепенное угасание триолей» (такт 14-й):



Долго занимают начало связующей партии. Генрих Густавович показывает очень легкую и часто сменяющуюся педаль и говорит о важности здесь ясной гармонии, не слишком затуманенной педалью. Ученик скоро схватывает характер звучания; теперь звучит гораздо красивее, но вся тема в целом еще недостаточно гибка и естественна, много «разорванных» мест, остановок и «пустых» пауз. Особенно трудна в этом отношении вся побочная тема. Г.Г. Нейгауз останавливает ученика: «Очень клочковато, — говорит он. — При «*rubato*» особенно необходимо чувство целого, чтобы не было разорванности формы. В побочной теме (и ее развитии) обратите внимание на все ее «извилины», «вилочки», *crescendo* и *diminuendo* и вместе с тем ясно ощутите единство всей линии в целом».

Он просит ученика повторить весь эпизод связующей и побочной партии и очень тщательно добивается с ним точнейшего выполнения всех авторских динамических указаний, подчеркивает несколько раз в процессе работы, как характерны эти маленькие указания, нарастания, *ritardando*, *subito piano* для мелодической линии раннего Скрябина. Когда достигнута некоторая свобода в изложении обеих тем, ученик играет дальше, до конца экспозиции. Трудное изложение заключительной партии (конец 45-го такта и такт 46-й):



звучит еще не совсем свободно у ученика.

«Переход к заключительной партии, — говорит Генрих Густавович, — у вас получается недостаточно «*armonioso*». Нужна более тонкая педаль и лишь небольшое

crescendo к моменту появления самой темы. Вы слишком торжественно ее подготавливаете».

Ученик играет снова подход к заключительной теме и всю музыку дальше, до разработки.

«Сейчас было лучше, — говорит Генрих Густавович, — но сама тема еще не звучит. Это очень трудное место. Обратите внимание на большой контраст: «*mf*» и «*ben marcato*» темы и «*pp*» сопровождающего его аккомпанемента. Как чувствуется пространство в этом ее «многоплановом» изложении: глубокий, но не грузный бас, певучая, широкая тема и оплетающие ее со всех сторон нежные, как бы струящиеся, фигуры шестнадцатых. Тема должна нестись плавно, широко, просторно. Представьте себе море, утро раннее!»

Генрих Густавович показывает ученику приемы быстрого и легкого движения руки, чтобы не тормозить и не нарушать плавный характер темы оплетающими ее шестнадцатыми.

Работа над этим местом занимает очень много времени. Сложная звуковая задача не сразу дается ученику. Генрих Густавович много показывает, дирижирует, подпевает, стараясь вызвать у ученика более яркое звуковое представление.

Самый конец заключительной партии (такты 54. 55. 56):



повторяющаяся в левой руке терция *ре-диез* — си звучит у ученика бледно и невыразительно.

Генрих Густавович обращает внимание на это место: «Ваше внимание занято шестнадцатыми в правой руке, и вы недостаточно вслушивались в выразительную интонацию терции в левой руке, заключающей всю тему на органном пункте.

Ее трехкратное повторение обязательно должно сопровождаться *diminuendo* и вместе с тем она (эта терция) должна очень ясно звучать. Найдите нужное соотношение в звучности этой темы и аккомпанемента шестнадцатых в правой руке, не заглушайте ее».

Затем ученик играет все с самого начала до конца первой части сонаты.

«Вся экспозиция в целом уже гораздо убедительнее, — говорит Г.Г. Нейгауз. — Поработайте дома хорошенько над тем, о чем мы сегодня говорили. Главным образом старайтесь овладеть «*rubato*», столь присущим этой музыке. Многие ученики считают, что «*rubato*» надо играть порывисто, нервно, неровно. Это совершенно неверно.

Диалектика свободного «*rubat'ного*» исполнения именно в необычайной пластичности и гибкости развития музыкальной фразы. К свободе фразы надо идти через строгое ограничение себя в динамике и ритме. Только то, что нужно, ничего лишнего, непродуманного. Только при такой тщательной работе под контролем своей художественной совести, вкуса, вы постепенно обретете ту свободу исполнения, то «*rubato*», которое естественно и правдиво».

Далее Генрих Густавович обращает внимание ученика на разработку сонаты «Мне понравилась эта часть, — говорит он — Все в общем верно понято и хорошо получается технически Хотелось бы только, чтобы перемещение мелодии (взятой из побочной партии) было более пластично (пример, такты 62, 63):



У Вас каждое появление этой темы отмечено слишком грубым «рубцом» В эпизоде появления темы из заключительной партии надо добиться большего контраста в сопоставлении двух тем (такты 71—72):



Подчеркните это *luft*-паузой и ярким динамическим контрастом (*ff* и *p*) Подход к репризе — ход октав в левой руке — у вас ясен и ритмически точен. Вы правильно почувствовали контраст между дуолями и триолями, который должен быть очень ярким в данном месте Но сделайте еще большее нарастание и *crescendo* при подходе к репризе Обратили ли вы внимание, как преобразен характер главной темы? (такты 87—88):



Подчеркните это, и тогда возвращение темы в *E-dur* прозвучит у вас особенно светло.

Конец сонаты звучит неплохо, но шестнадцатые в правой руке должны быть еще более *leggiero*, еще более ясными. Добейтесь *diminuendo* к концу, однако чтобы оно не отражалось на ясности этих пассажей».

После этих указаний Г.Г. Нейгауз долго работает с учеником, добиваясь нужной звучности и затихания пассажей к концу первой части сонаты.

*

В добавление к этим нескольким записям уроков приведем отрывок из записок Г.Г. Нейгауза «Искусство фортепьянной игры», где автор говорит о своем методе занятий и о последовательности работы над художественным образом, звуком, ритмом и техникой в целом.

«Ученик играет сонату *cis-moll Quasi una fantasia* Бетховена («Лунную»). Особенности трудности обычно представляет вторая часть этой сонаты вследствие ее тонкости, грациозности, чудесной «наивности», благоуханной красоты и лирической сосредоточенности выражения (технические ее трудности синкопы в мелодии, чередование легато и стакато в аккомпанементе левой руки, конечно, прежде всего — качество звука, тончайшая педаль и т п).

Стремясь раскрыть ученику очарование и поэтичность этого художественного образа, я иногда привожу известное крылатое слово Листа об этом *allegretto «une fleuret entre deux abimes»* (цветок между двумя безднами — бездной скорби и бездной отчаяния) — и стараюсь доказать, что это прекрасное выражение не случайно гибкое и изящное мелодическое движение первой части фразы:



можно сравнить с раскрывающейся чашечкой цветка; вторая же половина

(*staccato*):



скорей подобна свешивающимся на стебле листьям. К этому вольному сравнению я порой присоединяю довольно пространные рассуждения о значении цветка в искусстве, в архитектуре, скульптуре, живописи и доказываю, что цветок живет и в музыке не только как понятие поэтическое, но как нечто зримое, как форма, как линия, образ, легко переводимый на язык звуков, вернее, как человеческое душевное переживание, которое не могло не быть передано звуками, ибо все поэтически переживаемое — музыкально.

Но, если я ученику передам только то, что я сейчас описал, и не добьюсь, чтобы он воплотил это в реальном исполнении, чтобы он не только это осознал, но и сумел передать слушателю, — тогда грош мне цена, как педагогу.

А потому, после всех этих «приятных разговоров», у нас начинается кропотливая работа над каждой нотой, каждой фразой, над педалью, качеством звука (динамикой), ритмом («агогикой»), пока не получится в конце концов нечто похожее на гениальное вдохновение Бетховена.

Так обычно протекает работа с большинством учащихся; если же у ученика большая творческая воля, то тут часто ограничиваешься двумя-тремя замечаниями, и вообще весь разговор происходит в совершенно другой плоскости. В занятиях с ярко одаренным, подлинно талантливым учеником нет необходимости будить его творческую фантазию и столь кропотливо работать над деталями. В этих случаях даже такие понятия, как «работа над художественным образом» и т. п., отдают школьничеством, «хрестоматийностью» и хрустят на зубах, как только может хрустеть методический песочек».

Приведенные нами описания уроков Г.Г. Нейгауза и его собственные высказывания о процессе занятий наглядно показывают, какое большое внимание он уделяет созданию у ученика ясного и конкретного представления о звуковой цели, отвечающей художественно-исполнительской задаче.

(Замечания Генриха Густавовича относительно особенностей работы с ярко одаренными музыкантами следует отнести, скорей, к случаям исключительного порядка, чем к обычным условиям педагогического процесса).

Чрезвычайно тщательно работая над деталями музыкального текста и добиваясь нужных звуковых красок, Г.Г. Нейгауз придает значение каждой интонации, каждому ритмическому и динамическому оттенку, заставляя ученика чутко вслушиваться в

исполняемую музыку. Вся эта работа органически связывается с воспитанием внимания к форме и к ощущению целого, с выработкой способности подчинять в своем исполнении все детали музыкального рисунка логике строения и развития произведения.

Свои пояснения Генрих Густавович обычно сопровождает яркой и художественно убедительной иллюстрацией, исполняя на фортепьяно отдельные места из произведений.

Музыкально-художественная сторона работы над произведением является тем фундаментом, на основе которого перед учеником вырисовываются и задачи технического преодоления различных трудностей. Те или иные технические препятствия часто оказываются результатом не только неверного представления ученика о приемах исполнения данного места, но и следствием неправильного понимания его музыкального смысла. Наблюдение за работой Г.Г. Нейгауза в классе убедительно показывает, как меткое и четкое определение задачи и умение вскрыть причины технических трудностей, тут же на уроке, помогают ученику справиться с тем, что у него до этого не получалось.

Разумеется, полноценно отразить процесс работы пианиста-педагога в классе путем краткого словесного описания почти невозможно, так как огромную роль в общении педагога с учеником играет сама музыка в живом ее исполнении, выразительность непосредственной человеческой речи и мимики, зрительные впечатления от движений при игре на фортепьяно и т. д.

Однако даже эти краткие записи, как нам представляется, могут послужить полезным добавлением к тому «портрету» Г.Г. Нейгауза-педагога, который мы пытались создать в данном очерке.

Мы надеемся, что многие приведенные нами высказывания Г.Г. Нейгауза послужат материалом широкому кругу советских педагогов для обдумывания и совершенствования их собственной педагогической работы.

А. АЛЕКСЕЕВ
О ПИАНИСТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ
С.Е. ФЕЙНБЕРГА

Самуил Евгеньевич Фейнберг — один из видных представителей советских мастеров пианизма старшего поколения. Музыкант большого дарования и яркой индивидуальности, он внес ценный вклад в различные области фортепьянной культуры. Он известен не только как педагог, но и как пианист-исполнитель и композитор, создавший ряд оригинальных сочинений и мастерских транскрипций произведений русских и западноевропейских классиков.

Педагогической работой С.Е. Фейнберг начал заниматься с 17-летнего возраста, еще будучи студентом консерватории. *(С.Е. Фейнберг родился в 1890 году. Консерваторию он окончил в 1911 году по фортепьянному классу профессора А. Б. Гольденвейзера)* В 1922 году Фейнберг был приглашен в Московскую консерваторию, где и работает до настоящего времени профессором класса специального фортепьяно и заведующим кафедрой. Одновременно он вел в течение ряда лет класс фортепьяно в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Многие его ученики пользуются широкой известностью как талантливые исполнители и педагоги.

В процессе многолетней и разносторонней музыкальной деятельности Фейнберг постепенно пришел к ряду принципов в отношении изучения фортепьянно-исполнительского искусства, которые легли в основу его практической работы в области педагогики. Многие из этих принципов представляют значительный интерес. Исходящие из основных положений передовой советской теории пианизма, они развивают ее и обогащают.

Свои воззрения на фортепьянно-исполнительское искусство С.Е. Фейнберг высказывал публично в различных докладах, читанных им преимущественно в стенах Московской консерватории, а также и в других учебных заведениях. Эти материалы и послужили основой для настоящей работы. Не претендуя не только на развернутый анализ всей музыкальной деятельности С.Е. Фейнберга в целом, но и на

исчерпывающее изложение избранной темы, автор поставил перед собой задачу охарактеризовать лишь некоторые наиболее значительные пианистические принципы этого мастера.

*

Человек широко образованный, живо интересующийся различными областями искусства, вопросами философии и эстетики, Фейнберг, как и все лучшие советские музыканты-педагоги, обращает внимание не только на чисто пианистическое образование своих учеников, но и на их идейное и музыкальное в широком смысле слова воспитание. «Выбор репертуара и нужная советскому искусству направленность интерпретации, — говорит он, — не могут явиться следствием одной лишь художественной интуиции. Исполнитель должен обладать передовым мировоззрением, разносторонним, эстетическим и музыкальным образованием» *(Эта и последующие цитаты заимствованы в основном из стенограмм докладов С.Е. Фейнберга.)*

Громадное значение в искусстве пианиста имеет репертуар, который он играет. «Каждый исполнитель, — говорит Фейнберг, — является пропагандистом определенных произведений. Если взять величайших пианистов, то их репертуар отражал их художественные воззрения. Лист, А. Рубинштейн, и Рахманинов играли самые разнообразные сочинения, самых различных эпох, но известная направленность в их репертуаре всегда имела место».

Овладеть пианистическим мастерством, справедливо считает С.Е. Фейнберг, как чем-то отвлеченным, в отрыве от исполняемого репертуара нельзя. «Мы учимся на тех произведениях, которые играем, учимся на них не только тому, как надо раскрывать музыкальное содержание, но и пианистическому мастерству, включая мельчайшие детали техники исполнительства. Так, в числе учителей Рахманинова-пианиста необходимо назвать не только Зверева и Зилоти, но и Чайковского, так как пианизм Рахманинова тесно связан со стилем, с приемами, с фактурой фортепьянных произведений Чайковского. Несомненно, что многие замечательные черты пианизма Рахманинова явились следствием тщательного изучения фортепьянных произведений Чайковского».

Как известно, сам С.Е. Фейнберг благодаря исключительной памяти и многолетней систематической работе создал себе громадный репертуар. Можно сказать, что он играет не те или иные произведения того или иного автора, а всю основную фортепьянную литературу, причем некоторых авторов почти целиком. В его репертуаре многие произведения Чайковского, Бородина, Балакирева, Рахманинова,

почти все произведения Скрябина, Баха, Бетховена, Шопена, большинство сочинений Шумана, ряд произведений Листа и других композиторов.

Несмотря на эти разносторонние художественные вкусы, в исполнительской деятельности Фейнберга можно выявить в отношении репертуара известную направленность. Она сказалась еще в юности и объясняется в значительной мере влиянием его учителя — А.Д. Гольденвейзера. Еще будучи студентом консерватории, Фейнберг проявил особый интерес к двум областям фортепьянной литературы — к творчеству классиков (особенно Баха и Бетховена) и к современной ему русской музыке. Эти художественные вкусы ярко ощущались уже в его выпускной программе. В ней он блеснул редким достижением: им был приготовлен весь «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха. Помимо этого, в его программу, наряду с другими произведениями, вошли четвертая соната Скрябина и только что тогда написанный третий Концерт Рахманинова.

В дальнейшем та же репертуарная линия проявилась в исполнительской деятельности пианиста. Среди его программ центральное место занимают, с одной стороны, два цикла — «Хорошо темперированный клавир» Баха и 32 сонаты Бетховена, с другой — произведения Скрябина, Рахманинова и советских композиторов (*В 1925 году в связи с десятилетием смерти Скрябина С.Е. Фейнберг исполнил цикл из 10 его сонат*).

Каждый художник, считает Фейнберг, должен искать новые современные темы в своем искусстве. Очень важно, чтобы у исполнителя были кровные связи с творчеством наиболее передовых композиторов его времени. Исполнительское искусство, лишенное необходимой почвы — современного ему передового творчества, неизбежно хиреет.

Говоря об интересе С.Е. Фейнберга к современной ему русской музыке, необходимо подчеркнуть его творческие связи с советскими композиторами, особенно с Ан. Александровым, Мясковским и Прокофьевым. Они выразились, в частности, в первом исполнении им ряда сочинений этих авторов. Он впервые исполнил несколько произведений Мясковского, впервые в СССР — третий концерт Прокофьева, впервые после авторов некоторые сонаты Ан. Александрова, первый концерт и ряд других сочинений Прокофьева.

Большие познания в области музыкального творчества, основанные на личном исполнительском опыте, сказались и в педагогической деятельности С.Е. Фейнберга. Репертуар, проходимый им с учениками, огромен; он включает в себя по существу всю основную фортепьянную литературу. При исключительном его разнообразии и в нем, однако, можно уловить определенную направленность — то же стремление опереться на классику и на более современное творчество русских композиторов.

Из произведений русских авторов Фейнберг особенно часто проходит с учениками 3-й концерт Рахманинова, сонаты Скрябина раннего и среднего периодов, 1-й концерт Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Исламей» Балакирева, 4-ю сонату Ан. Александрова.

*

Остановимся на высказываниях Фейнберга по поводу процесса работы над музыкальными сочинениями.

Важнейшей предпосылкой правдивого раскрытия содержания произведения является для него тщательное изучение авторского текста, умение осмыслить его вплоть до мельчайших подробностей. Это роднит исполнительские принципы Фейнберга с принципами других крупнейших представителей советского пианизма, в первую очередь его учителя А.Б. Гольденвейзера, который воспитывает в учениках вдумчивое и бережное отношение к авторскому тексту.

«Дарование исполнителя, — говорит С.Е. Фейнберг, — проявляется прежде всего в той глубине, с какой он умеет раскрыть содержание исполняемого. Чем поверхностнее исполнитель, тем меньше он берет из произведения. Первое, чему приходится учить, — умению как можно лучше прочесть авторский текст. Необходимо бережно относиться к каждому указанию, даже мельчайшему, имеющемуся у автора. Невольно берет досада, когда в классе замечаешь, что студент относится недостаточно внимательно к указаниям таких авторов, как Рахманинов, Скрябин, Чайковский, являвшихся не только гениальными композиторами, но и замечательными мастерами пианизма».

Именно на основе все более глубокого вникания в текст сочинения у исполнителя должен постепенно формироваться план интерпретации. Этот процесс Самуил Евгеньевич характеризует следующим образом: «Для каждого настоящего исполнителя все черты его исполнительского замысла, весь характер интерпретации как бы вырастают из основного нотописного авторского источника, так же как лист вырастает из набухшей почки. Именно этот процесс «прорастания», умение услышать в отвлеченном графическом рисунке живое дыхание мелодии и ритма, раскрыть весь скрытый художественный замысел, который таит запись автора, — все это необходимое свойство подлинного артиста-музыканта».

Для передовых советских музыкантов характерно понимание художественного содержания произведения, как отражения реального мира, стремление связать музыку с явлениями действительности. Так, К.Н. Игумнов говорил, что не представляет себе

музыки вне связи с исторической эпохой, жизненными переживаниями, впечатлениями от природы и т. п. Аналогичные мысли высказывает и С.Е. Фейнберг.

«Пианиста, для которого звук существует только как некая абстрактная стихия, — говорит он, — который не связывает его с жизнью — ни с идеей, ни с мыслью, ни с чувством, — такого человека нельзя назвать музыкантом, даже если у него прекрасный слух и отличные виртуозные данные. Настоящая музыкальность проявляется в способности разгадывать за звуком то большое, жизненное содержание, которое таит в себе каждое значительное произведение».

Таким образом, работа над произведением мыслится Фейнбергом как глубокое вникание в текст автора, в художественный образ, как раскрытие того жизненного содержания, которое имеется в исполняемой музыке.

При изучении произведения очень важно хорошо почувствовать стиль композитора. С этой целью С.Е. Фейнберг советует, помимо разучиваемого сочинения, знакомиться и с другими произведениями композитора. Он обращает внимание на то, как полезно, например, для понимания клавирных произведений Баха знать его органную, вокальную и камерно-ансамблевую музыку, как помогает для исполнения лирики Чайковского на фортепьяно слушание романсов и опер композитора, как важно при изучении сонат Бетховена представлять характер его симфонизма и его квартетный стиль.

Сам Фейнберг в своей педагогической работе нередко приводит примеры из других областей творчества композитора, что помогает ученику разрешать встречающиеся художественные и технические задачи.

Большой интерес представляет мысль Фейнберга о необходимости борьбы с исполнительскими штампами.

«В таком замечательном сборнике, как мазурки Шопена, — говорит он, — мы одновременно ощущаем, с одной стороны, общую стилевую направленность и, с другой, в каждом произведении дальнейшее развитие и обогащение стиля. Не подлежит сомнению, что пианист подходит к исполнению нового сочинения, используя уже накопленный опыт. Однако каждое данное произведение имеет свои особенности, требующие новых приемов, нового отношения к звуку, к ритму и ко всем слагаемым исполнения. Поэтому чрезвычайно важно преодолеть известную инертность, которая может возникнуть у исполнителя, и найти новые приемы, соответствующие данному произведению. Иногда бывает так, что исполнитель считает привычные для него приемы непреложными нормами всякого исполнения и, не замечая этого, впадает в рутину, идущую вразрез со стилем исполняемого произведения. Подобные

исполнители лишаются возможности дальнейшего развития своего мастерства. В особенности это нетерпимо при переходе от одного стиля к другому; так, например, те качества, которые вполне целесообразны при исполнении произведений Шопена, могут быть совершенно неподходящими для исполнения Баха или Бетховена. В этих случаях глубокое осознание стиля исполняемого автора пробуждает творческую мысль пианиста и побуждает искать соответствующие приемы исполнения».

*

В облике Фейнберга-музыканта обращают на себя внимание две особенности.

Одна из них — это высокая интеллектуальность, склонность к глубокому осмысливанию процесса художественного творчества, любовь к логическим обобщениям.

Подобная направленность мышления Самуила Евгеньевича сказывается в его стремлении возможно тщательнее продумать план исполнения.

«Музыканты-исполнители, — говорит он, — иногда переоценивают стихийное начало в искусстве. Между тем не подлежит никакому сомнению, что ряд моментов интерпретации может и должен быть обдуман, уточнен и подчинен определенному плану. Сюда безусловно относятся: построение динамического плана, уточнение тех моментов в сочинении, которые будут выделены или затушеваны, различная окраска голосов, отдельных построений и многое другое. В этом отношении надо говорить, конечно, о продуманном и непродуманном исполнении. Намеченный план должен находиться в тесном соответствии с содержанием произведения, с характером эпохи, в которую оно написано, и в полной мере выявить основные эстетические устремления исполнителя».

Сюда же С.Е. Фейнберг относит проблему «оснащения» тематического материала. Под этим он подразумевает характер исполнения сочинения в зависимости от его формы. «В произведении крупной формы, — говорит он, — тему необходимо исполнять совершенно иначе, чем мелодию в небольшой прелюдии. В крупном сочинении надо ясно представлять себе, как оно разворачивается во времени». В качестве примера Самуил Евгеньевич ссылается на фугу *g-moll* из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» Баха. Вторая половина ее темы:

И.С. Бах. W K1. Фуга, соль минор (I т.)



играет большую роль в строении целого. Многократно повторяющаяся ритмическая фигура: две шестнадцатые — восьмая — не должна быть эмоционально перегружена (что нередко приходится слышать в ученическом исполнении). Если вначале слушатель, может быть, и воспримет это как выразительное исполнение, то вскоре оно станет назойливым.

Другая черта художественного облика Фейнберга, своеобразно сочетающаяся с его интеллектуализмом, — яркая экспрессивность, импульсивность игры. Ясность, продуманность и законченность сочетаются в ней с творческой импровизационностью, стремлением вдохнуть жизнь в каждый миг исполняемой музыки.

Чуждый холодному рационализму, он придает громадное значение творческому переживанию интерпретатором исполняемого. Для него произведение, пока оно не будет согрето теплотой большого и искреннего чувства, — лишь мертвая нотная схема, архитектурный чертеж.

Исходя из замечательных мыслей Белинского относительно содержания лирики больших художников слова, С.Е. Фейнберг в одном из своих докладов провел аналогию с творчеством музыканта-исполнителя и указал на ту грань, которой отделяется подлинное лирическое искусство от субъективистской псевдолирики. «Красота человеческого голоса или сила эмоционального воздействия искусства талантливого исполнителя являются его индивидуальными свойствами, но вместе с тем обладающими объективной ценностью. Подлинная лирика никогда не замыкается в себе, не отгораживается от окружающего мира, а является как бы вновь найденным выражением человеческой мысли и чувства. Характеризуя лирику Лермонтова, Белинский пишет: «Великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И потому в его грусти всякий узнает свою грусть, в его душе всякий узнает свою и видит в нем не только поэта, но и человека...» (*В Г Белинский Избранные сочинения. ОГИЗ, 1947, стр. 148*).

«Таким образом, — заключает Фейнберг, — сила лирического переживания, его значительность, глубина зависят от способности художника найти в своей мысли и в своем чувстве выражение окружающих его устремлений.

Замкнутость в узких рамках субъективизма и индивидуализма противоречит самому смыслу исполнительского искусства. Тогда разрушается всякая связь исполнителя со слушателем, с народной аудиторией; его искусство делается ненужным и пустым».

«Лирическое чувство должно быть подчинено идейному и эмоциональному содержанию произведения, и только на этом реалистическом пути выявления

основного замысла произведения артист может искренне и неподдельно выразить свою творческую волю и свой темперамент. Прекрасное исполнение удешевляет силу впечатляемости авторской мысли. Смысл произведения становится как бы воочию видимым и осязаемым. На этом пути правдивого раскрытия содержания произведения лучше всего выявляются и все достоинства исполнителя: его мастерство, владение звуком, красками, ритмическим дыханием и, наконец, то лирическое неповторимое начало, которое составляет тайну обаяния крупного исполнителя».

Одна из типичных черт исполнительского искусства самого Фейнберга — своеобразная декламационность, придающая в минуты творческой удачи игре пианиста особую одухотворенность, трепетность и чисто речевую выразительность.

Именно этой стороной его искусство наиболее непосредственно связано с искусством пения, о чем свидетельствует, между прочим, следующее характерное высказывание Фейнберга: «Мелодии, исполняемые пианистом, построены нередко так же, как и мелодии, которые поются. Поэтому пианисту есть чему поучиться у хорошего певца. Нет ничего более убийственного в пении, когда певец, не ощущая смысла слов, только точно выполняет нотную схему. В таких случаях говорят, что поют не «по словам», а «по слогам». Например, в романсе «Для берегов отчизны дальней» Бородина рисунок трех восьмых, меняясь в зависимости от слов: «ты покидала» и «для берегов», — поется с разными ритмическими оттенками, в зависимости от смысла фразы. Если сравнить этот романс с третьим этюдом Шопена, то мелодия последнего проникнута такой же речевой выразительностью и является как бы песней без слов. Ритм мелодии этого этюда должен как бы подчиняться речевой выразительности фразы, иначе исполнение будет таким же мертвенным, как пение «по слогам» у плохих певцов».

Среди проблем, представляющих особенно большое значение при работе над произведением, отметим проблему звука. У лучших советских музыкантов красота и разнообразие звучания органично сочетаются с характером исполняемой музыки. В предшествующем очерке отмечалось, что красивый звук для Г.Г. Нейгауза никогда не является самоцелью. В одном из своих докладов Нейгауз справедливо заметил, что погоня за «звучком» у певцов и инструменталистов представляет собой своеобразное проявление формализма.

Аналогичное понимание проблемы звука типично и для С.Е. Фейнберга. В своих высказываниях по этому поводу он прежде всего подчеркивает необходимость соответствия характера звука исполняемой музыке. Глубоко правильно его замечание: «Слушатель воспринимает качество звука в связи с тем, что именно этим звуком выражается; содержательное исполнение вызывает к жизни более красивый и

разнообразный звук».

«Мы иногда преувеличиваем тембровое богатство в других областях инструментальной музыки, — говорит Фейнберг, — забывая о том, что на слушателей влияет не только окраска звука, но и то, что этим звуком сказано. Не нужно забывать, что тембровые особенности и логика фразы, ее убедительность для слушателей воспринимаются как один неразрывный комплекс, и то, что сказано особенно значительно, убедительно, возвышенно, благородно, представляется нам и лучше звучащим. Фраза, вдохновенно «спетая» на скрипке, всегда будет лучше звучащей; голос Шаляпина, замечательный по тембру, становится еще красивей благодаря огромной содержательности и выразительности его пения. Сила воздействия звука Рахманинова безусловно связана со всей титанической мощью его исполнения».

Характер звука, избираемый пианистом для того или иного произведения, зависит от стиля композитора, от конкретного содержания исполняемого сочинения, от его формы — является ли оно миниатюрой или монументальным произведением, с контрастными образами и многими темами.

«Иногда, — говорит Фейнберг, — небольшое произведение, написанное в одной фактуре, требует соответственного объединения всей звучности одним колоритом (хотя в пределах одного колорита и могут быть бесчисленные оттенки красок). Совсем другим должно быть отношение к звучанию в произведении со многими темами, как мы это видим в сонатах, в фугах. Здесь от пианиста требуется максимальное мастерство для индивидуальной характеристики каждой темы, каждого нового образа».

Говоря о работе над звуком, нельзя не коснуться вопроса педализации. Остановимся на некоторых наиболее характерных и интересных высказываниях С.Е. Фейнберга в этой области.

Отметим прежде всего, что Фейнберг требует от пианиста глубоко осознанного подхода к педализации. Правда, и здесь, считает он, большую роль может сыграть художественная интуиция, однако общий план и ряд деталей педализации в каждом конкретном сочинении должны быть уточнены и обдуманы заранее.

В работе над педалью С.Е. Фейнберг исходит из стилистических критериев.

По отношению к педали, говорит он, большинство фортепьянных сочинений можно разделить на две группы: в одной педаль — лишь краска, оттенок звучания; в другой — она рассматривается, кроме того, как средство, обогащающее фактуру. К первой группе принадлежат произведения старинных мастеров-клавесинистов: Гайдна, Моцарта. Эти композиторы создавали свои сочинения в те времена, когда правая педаль еще не вошла в употребление (она была изобретена лишь в 80-х годах XVIII

столетия). Композитору и исполнителю приходилось тогда считаться с тем, что каждый звук на инструменте длился только до тех пор, пока нажата клавиша, со снятием же руки звучание прекращалось. Это вызывало к жизни соответствующую фактуру сочинений и требовало при игре особо изощренной техники касания клавиш. Интерпретатор старинной музыки должен воплотить эти особенности стиля исполнения и придать своей технике тот же отточенный филигранный характер, выработать ту же безукоризненную точность в отношении извлечения и выдерживания звуков.

Педаля в сочинениях старых мастеров ни в коем случае не должна нарушать прозрачности фактуры. Например, начало фантазии *c-moll* Моцарта нельзя представить себе как аккордовые звуки, исполняемые на одной педали. Это было бы грубым искажением стиля композитора.

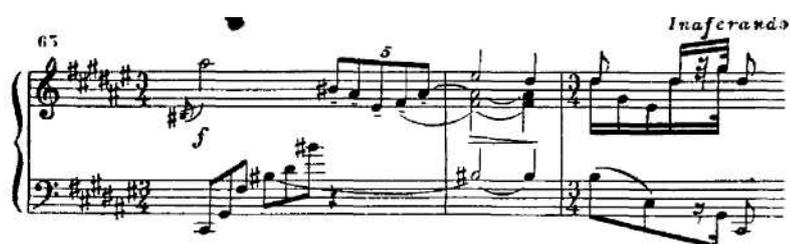
У Бетховена педаль играет уже значительно большую и нередко принципиально иную роль. Многие эпизоды его сочинений не мыслятся исполненными без педали. Например, первой части сонаты *cis-moll* Бетховен сам предпосылает указание, что ее надо играть *senza sordini*, то есть без демпферов (или с правой педалью). Очевидно, делая такое указание, композитор имел в виду более передовое для своего времени и еще не ставшее обычным широкое использование правой педали на протяжении всего произведения. В последующих его сочинениях все чаще встречаются обозначения педали — не только правой, но и левой.

Начиная с Бетховена фортепьянная музыка уже пишется с расчетом на педальное звучание. Продлевая звучание отдельных звуков или аккордов, педаль вносит изменения уже непосредственно в фактуру сочинения. Как метко замечает С.Е. Фейнберг, в произведениях этой второй группы педаль в известной мере выполняет функцию второй клавиатуры. Но в отличие от реально исполняемого на клавиатуре рояля, музыка, звучащая на этой «второй» клавиатуре, является как бы подразумеваемой, лишь эскизно намеченной композитором и представляющей для исполнителя до известной степени загадку.

«Перелистывая старинные сочинения периода господства генерал-баса, — замечает Самуил Евгеньевич, — мы иногда поражаемся их скудной фактурой, забывая, что исполнителю в те времена предоставлялась большая свобода в отношении заполнения средних голосов. Нам эти произведения представляются как бы записанными эскизно — набросками, требующими восполнения пропущенных деталей. Такое же впечатление производят иногда обозначения клавесинистами украшений, из-за которых важнейший выразительный элемент сочинения — мелодия — остается в

известной степени зашифрованной. Возможно, что для будущих поколений подлинное звучание музыки Шопена или Скрябина будет также представляться не вполне ясным, так как в нотном тексте нередко отсутствуют указания педали, играющей столь важную роль для целостного воспроизведения фактуры произведения.

Продумывание педализации в произведении является для С.Е. Фейнберга в значительной мере именно процессом расшифровки музыки, которая должна звучать на «второй» клавиатуре. При этом он обращает внимание на то, что исполнителям в ряде мест необходимо продумать, какие именно голоса следует продлить с помощью педали. Так, например, в поэме Скрябина соч. 32 № 1 при переходе ко второй теме Самуил Евгеньевич рекомендует оставить на педали следующий аккорд (*Звуки, задержанные на педали, выписаны в последующих примерах нотами*):

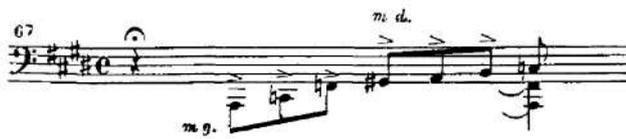


Предлагая подобную педализацию, он исходит из голосоведения, обеспечивающего наиболее естественный переход к последующему эпизоду.

С целью соблюдения чистоты голосоведения и прозрачности звучания С.Е. Фейнберг рекомендует следующую педализацию во второй побочной партии сонаты Листа *h-moll*:



Для избежания вязкости звучания в каденции из средней части второго концерта Рахманинова Самуил Евгеньевич предлагает следующий вариант педализации:



вместо распространенного в ученическом исполнении



В процессе педализации нередко возникают случаи сложного взаимодействия пальцев и педали. «Хорошее голосоведение на клавиатуре и дисциплинированные пальцы, — указывает С.Е. Фейнберг, — создают предпосылки и для хорошей педализации. К сожалению, иногда приходится наблюдать смешение функций педали и пальцев: либо затрачиваются ненужные усилия на выдерживание звуков, которые следует поддерживать педалью, либо, наоборот, передоверяют педали то, что должно быть выполнено пальцами».

Из наиболее частых недостатков ученического исполнения С.Е. Фейнберг отмечает также злоупотребление «метрической» педалью. «К сожалению, — говорит он, — даже в некоторых изданиях указания педали более подчинены метрической схеме, чем голосоведению, правильной смене гармоний, свойствам фортепьянных регистров, закономерному наполнению и убыванию аккордовых образований. Однообразная метрическая педаль, вместо того чтобы передать подлинное «дыхание» мелодии и гармонии, делает исполнение невыразительным и безжизненным».

*

Остановимся на некоторых аппликатурных принципах С.Е. Фейнберга.

Проблема аппликатуры — одна из важнейших в теории и практике фортепьянно-исполнительского искусства. Каждый крупный пианист уделяет ей самое пристальное внимание. Играя громадную роль в разрешении художественных и технических задач, хорошая аппликатура в сильнейшей мере может способствовать успешности работы исполнителя.

Придавая большое значение проблеме аппликатуры, Фейнберг указывает на необходимость для исполнителя неустанно работать над совершенствованием своей аппликатуры, над продумыванием все более рациональных приемов использования

пальцев. «Всякое развитие пианиста, — считает он, — переход от одной ступени к другой в смысле повышения своего мастерства, всегда сопровождается нахождением более совершенной аппликатуры и большей требовательностью артиста в отношении рационального использования пальцев. К этому надо также безусловно отнести распределение рук. Можно сказать, что если пианист перестает работать над поисками новых приемов аппликатуры, это указывает на остановку его поступательного движения. Сказанное также относится к учащимся, знания которых порой бывают ограничены несколькими "привычными принципами аппликатуры, иногда даже ошибочными. Не имея мужества порвать с укоренившимися привычками, неопытные пианисты тем самым тормозят развитие своего мастерства».

Часто исполнители начинают разучивание пьесы с того, что расставляют себе пальцы. С.Е. Фейнберг считает подобный метод ошибочным, так как, недостаточно ясно представляя себе характер художественной или технической задачи можно выбрать плохие пальцы, которые будут потом тормозить работу. Гораздо целесообразнее подбирать пальцы в процессе изучения произведения, когда исполнителю уже будут ясны цели его работы (*Высказанное соображение неприменимо к детской педагогике. При работе с детьми необходимо следить, чтобы ребенок с самого же начала играл предписанными пальцами*). При этом Фейнберг, однако, предостерегает от того, чтобы менять пальцы непосредственно перед выступлением. Найденная аппликатура должна быть закреплена в процессе упражнения, иначе на эстраде может произойти заминка или срыв.

При выборе пальцев С.Е. Фейнберг рекомендует по возможности сообразоваться со специфическими особенностями каждого из них. Еще Шопен говорил, что «пальцы имеют различное строение, поэтому было бы лучше не уничтожать, а наоборот, вырабатывать прелесть удара, свойственную каждому пальцу... Существует столько же различных звучаний, сколько пальцев. Задача в том, чтобы применить хорошую аппликатуру».

Подходя с этих же позиций к проблеме аппликатуры, Фейнберг указывает, что расстановка пальцев является для пианиста в известной мере «инструментовкой». Подыскивая аппликатуру, надо помнить о том, что существуют «более сильные и более слабые пальцы, что, например, 5-й палец до некоторой степени лишен той насыщенной выразительности, которая свойственна 2 и 3-му, что 4-й палец способен к воспроизведению более утонченных звучаний и т. д.».

Большую роль в осуществлении этого аппликатурного принципа может сыграть подмена пальцев. «Правильнее употреблять «лучший» палец, — говорит Самуил

Евгеньевич, — если есть время посредством подмены связать его с другими пальцами».

В качестве примера подобной аппликатуры Фейнберга приведем следующий:

Шопен. Баллада соль минор



Недостатком многих существующих редакций является то, что в них не всегда обращается внимание на согласованное использование пальцев обеих рук. Нередко и педагоги, выписывая ученикам аппликатуру для какой-нибудь одной руки, не задумываются над тем, насколько она удобна в сочетании с партией другой руки. Придавая большое значение согласованным движениям рук, Фейнберг тщательно следит за согласованностью аппликатур правой и левой руки. Согласованные аппликатуры могут быть параллельными (когда движение от 1-го к 5-му пальцу в одной руке сочетается с движением от 5-го к 1-му пальцу в другой), например:

12345 1234 123 234 345
54321 4321 321 432 543

Согласованные аппликатуры могут быть также симметричными (когда в обеих руках движение идет от 1-го к 5-му или от 5-го к 1-му пальцу). Симметричные аппликатуры являются наиболее удобными для автоматизации.

Вот несколько примеров согласованных аппликатур Фейнберга:



Preslo Бетховен. Соната соч.10 №2

Andante non troppo e mollo Чайковский Концерт соч.23
maestoso

В качестве яркого примера согласованной аппликатуры С.Е. Фейнберг приводит следующую аппликатуру Рахманинова:

Allegro vivace Рахманинов Концерт соч. 40

«Существуют,— говорит Фейнберг — аппликатурные предрассудки, как, например, стремление некоторых редакторов во всех пассажах нигде не допускать повторения одного и того же пальца. Между тем иногда именно такое повторение пальцев является целесообразным. Так, применение этой аппликатуры в партии левой руки в финале сонаты Бетховена соч. 49, №1 создает особенно прозрачную и четкую звучность:



Совершенно недопустим также частый пропуск 4-го пальца в пассажах, где его употребление является естественным».

*

В своей педагогической деятельности С.Е. Фейнберг уделяет много внимания виртуозному развитию учащихся. Органически не терпящий технической небрежности в исполнении, он тщательно работает с учениками над техникой, прививая им рациональные принципы упражнения и указывая ряд приемов для преодоления встречающихся трудностей.

Известно, что собственная игра Фейнберга отличается большим техническим совершенством. В процессе длительной и вдумчивой работы он достиг высокой ступени пианистического мастерства. Оно особенно ярко проявляется в произведениях, требующих чеканной пальцевой техники (как, например, fuga Бетховена из сонаты соч. 106) или свободного владения полифонией («Хорошо темперированный клавир» Баха), а также пластичного исполнения сложных фигураций (сонаты Скрябина, собственные виртуозные транскрипции и т. п.). Естественно, что советы такого мастера относительно развития виртуозности не могут не представлять большого интереса.

Важнейшей предпосылкой для преодоления виртуозных трудностей так же, как и трудностей художественного порядка, С.Е. Фейнберг считает ясное осознание конечной цели, тех звуковых и ритмических задач, которые необходимо разрешить. «Главным источником всей технической «премудрости», — говорит он, — является создание точного художественного представления о том, как должен звучать тот или

иной пассаж. И именно в первую очередь через постижение характера произведения должен лежать путь к преодолению его технических трудностей».

Фейнберг считает, что «нет того этапа в работе над музыкальным произведением, когда именно его содержание не было бы решающим фактором, и что даже при «будничной» технической работе надо всегда иметь в виду конечную художественную цель».

Правильность указанных выше мыслей Фейнберг подкрепляет следующими интересными соображениями. Он указывает на то, что нередко автор-исполнитель не замечает трудностей своих произведений. Причину этого, считает Фейнберг, нужно искать в том, что трудности собственного сочинения представляются для автора «как бы освещенными внутренним светом того эмоционального содержания, которое вызывает к жизни их фактуру».

Разрыв технических и художественных задач, а в связи с этим технического и художественного воспитания нередко наблюдался на протяжении истории развития фортепьянной педагогики. Некоторые пианисты, как, например, известный исполнитель и педагог первой половины XIX столетия Калькбреннер, доходили до того, что считали необходимым сперва обучить ученика технике фортепьянной игры и лишь потом заняться его художественным воспитанием.

Стремление к органичной связи художественного и технического воспитания характерно для лучших представителей русской школы пианизма. Напомним, например, об одном из важнейших педагогических принципов В.И. Сафонова: «Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука».

Признание необходимости органичной связи художественного и технического воспитания постепенно проникало все глубже в фортепьянную методику. Однако еще и в наше время далеко не все педагоги на деле последовательно осуществляют этот принцип обучения. Некоторые из них все еще чрезмерно много используют чисто техническую инструктивную литературу (этюды и упражнения), или применяют как систему виртуозного воспитания многочисленные и сложнейшие технические варианты, далеко уводящие от непосредственных художественных задач разучиваемого произведения. Эти принципы получили особое распространение в зарубежных странах (вспомним об абстрактных упражнениях Корто «Рациональные принципы пианистической техники», о технических вариантах Гальстона к этюдам Шопена или Бузони к прелюдиям «Хорошо темперированного клавира» Баха). Увлечение техницизмом далеко еще не изжито и в советской музыкальной педагогике.

Лучшие советские музыканты-педагоги, развивая прогрессивные традиции

отечественной методики, отстаивают необходимость взаимопроникновения художественного и технического воспитания. При этом они еще более последовательно проводят этот принцип в жизнь и смелее порывают с догмами прошлого, чем это делали их предшественники — русские педагоги дореволюционного времени.

Формирование новых принципов работы над развитием виртуозного мастерства связано с именами ряда советских пианистов-педагогов. Видное место среди них должно быть отведено С.Е. Фейнбергу.

Мыслью капитальной важности является указание Фейнберга на взаимосвязь различных видов техники и на значение всего опыта исполнителя в целом для преодоления тех или иных конкретных трудностей.

В прежние времена педагоги уделяли много внимания классификации фортепьянной техники на различные виды. В связи с этим возникали бесчисленные руководства и сборники упражнений, где тренировочный материал строго логически распределялся по разделам: пятипальцевые последования, упражнения на подкладывание первого пальца, гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты и пр. У теоретиков анатомо-физиологического направления наблюдалось аналогичное стремление установить классификацию игровых движений пианиста (Брейтгаупт).

С течением времени в значительной степени в связи с развитием музыкальной литературы, для которой все более характерными становятся синтетические формы фортепьянного изложения, в теории пианизма начинают появляться иные воззрения. Казавшиеся прежде абсолютными различия между отдельными видами техники приобретают в глазах пианистов постепенно все более относительный характер.

Отчетливое понимание относительности разграничения отдельных видов техники, осознание их взаимосвязи мы видим - у Фейнберга. «Часто один вид техники, — говорит он, — помогает более совершенному овладению другим видом, и значительная техническая эрудиция пианиста, переигравшего и освоившего большое количество произведений различных авторов, безусловно помогает ему каждый раз в отдельных конкретных случаях. Это взаимопроникновение и взаимодействие различных видов техники часто лежит в основе совершенного мастерства многих крупных исполнителей».

Из этого положения вытекает несколько важных выводов. Прежде всего тот, что совершенство мастерства пианиста обуславливается богатством и разносторонностью его опыта, почерпнутого от освоения произведений различных стилей, что оно прямо пропорционально объему его репертуара. «Осознание этого факта, — вспоминает Фейнберг, — наступило у меня после окончания консерватории. Когда я занялся

исполнительской деятельностью и вынужден был много работать над расширением своего репертуара, я почувствовал, как быстро начали расти мои виртуозные возможности».

Второй важный вывод, вытекающий из этого положения, заключается в том, что исполнитель должен развивать свое мастерство не на отвлеченных технических формулах, которые либо вовсе не встречаются в практике, либо встречаются в виде исключений, не на сложных схоластических вариантах, но на живом музыкальном материале, в котором заключены типические, часто встречающиеся трудности. «Сборник упражнений, — говорит Фейнберг, — ни в коем случае не должен быть собранием неестественных и антимузыкальных вымышленных трудностей. Конечно, у любого автора среди его многочисленных произведений всегда может оказаться трудное или неудобное место. Однако мы преодолеваем эти неудобства на основании всего нашего опыта работы над техникой и стилем этого автора. Если же собрать все неудобства, имеющиеся в этих произведениях, то получится какая-то кунсткамера всевозможных неестественных трудностей, противоречащих природе инструмента и фортепьянного стиля».

Приведенные высказывания не следует понимать как полное отрицание упражнений, а также всяких вообще технических вариантов. Разумеется, Фейнберг не отрицает необходимости усвоения пианистом основных технических формул, таких, как гаммы, арпеджио, аккорды. Однако он против того, чтобы подвинутый пианист, после того как освоится с ними, систематически тренировался в их исполнении, отдавая этому известную часть своего рабочего дня. Фейнберг отнюдь не отрицает также пользы некоторых вариантов. Эти варианты, однако, не являются для него основным методом работы над преодолением трудностей. Кроме того, варианты, считает он, должны быть возможно более простыми и не искажать характера исполняемой музыки.

Мысль о необходимости развития мастерства на живом и возможно более разнообразном музыкальном материале, а не на мертвых, логически абстрагированных технических вариантах, Фейнберг формулирует в виде следующего афоризма: «Лучше овладеть 24 этюдами, чем 24 вариантами к одному этюду».

Считая нецелесообразным работать над сложными вариантами, превосходящими часто по трудности само сочинение, Фейнберг называет этот путь неестественным, противоречащим логике процесса упражнения. Естественным является путь от простого к сложному. «Любая трудность, — говорит Самуил Евгеньевич, — может быть преодолена путем совершенного владения более простыми

элементами, в нее входящими. Мысль, что упражняться надо на материале, по своей трудности превосходящем возможности пианиста, является заблуждением. Пианист, все время упражняющийся над какими-нибудь неудающимися пассажами, которые он не может сыграть достаточно совершенно, не развивает свое мастерство, но идет по пути регресса».

Применяя метод разложения трудностей на ряд более простых элементов, в нее входящих, Самуил Евгеньевич рекомендует использовать вычленения, изучение каждой рукой отдельно и другие способы.

Особенно рекомендует он упражнение, называемое им «этюд в этюде». Оно сводится к следующему: в ткани этюда вычленяются наиболее трудные последования звуков в одной или двух руках одновременно и затем каждое из них непрерывно повторяется несколько раз подряд. Таким способом следует работать до тех пор, пока не будет достигнуто безукоризненное исполнение в темпе.

Это упражнение может быть с успехом использовано и для преодоления некоторых трудных мест в художественной литературе, например:

Бетховен. Соната соч.57

Allegro ma non troppo

75

pizz f

1-ый вариант

2-ой вариант

В примере указано только два варианта, но количество их, разумеется, может быть умножено. «Отнюдь не обязательно, — говорит Фейнберг, — использовать все мыслимые комбинации. Пианист сам должен выбрать тот вариант, который необходим ему для преодоления какой-либо конкретной трудности. При исполнении упражнения с сохранением требуемой аппликатуры (что необходимо), между концом и началом звена может образоваться неудобный поворот руки или возникнуть затруднение в

последовательности аппликатуры. Этим не следует смущаться; упражнение надо повторять в непрерывном движении, добиваясь мгновенной организации руки в трудных положениях».

«Чем чаще исполнитель играет хорошо и чем реже плохо, — указывает Фейнберг, — тем больше он находится на пути совершенствования своего мастерства. Казалось бы, это неоспоримо, потому что каждое дурное исполнение или исполнение ниже того уровня, на какой способен пианист, постепенно может сделаться привычным и потом требует особых занятий для избавления от укоренившихся дурных навыков. Ясно, что на каждом этапе работы, при большей или меньшей степени знакомства с произведением, исполнитель должен стремиться дать то лучшее, на что он способен, то есть ни в коем случае не допускать небрежного исполнения после того, как была достигнута известная степень совершенства. Уже при первом беглом знакомстве с сочинением нужно стремиться к наилучшему и наиболее точному овладению ритмикой, звучностью и т. п.

Как ни очевидно высказанное выше положение, практика показывает, что именно оно чаще всего нарушается в занятиях. Нередко разумное изучение подменяется механической зубрежкой. Выключение художественного контроля, а иногда и сознания во время упражнения вызывают заболтанность, плохую звучность.

Вследствие неправильно организованного процесса занятий исполнитель иногда теряет непродуктивно огромное количество времени. Если любой, даже крупный пианист оглянется на весь пройденный им путь труднейшей и кропотливейшей работы, вряд ли он сможет сказать с чувством полного удовлетворения, что каждый час этой работы вел его по правильному пути, что время никогда не пропадало зря».

«Я далек от мысли недооценивать количество работы над мастерством, но, к сожалению, некоторыми исполнителями владеет своеобразное «суеверие чисел». Исполнителю кажется, особенно при ответственном выступлении, что если он не сыграл десятки раз какой-нибудь трудный пассаж, то совесть его нечиста, и он поплатится в ответственную минуту. При этом иногда качество повторения отходит на второй план. Число завладевает суеверным исполнителем, и в результате часто именно пассаж, повторенный бесконечное количество раз, выходит не лучше, а хуже других».

Громадное значение для рационализации процесса работы исполнителя имеет, как известно, анализ встречающихся трудностей.

«Только опытные пианисты, — говорит С.Е. Фейнберг, — умеют точно определить, что именно является для них трудным в каждом конкретном случае. Большинство же учащихся еще не умеет этого осознавать и видит трудности часто не

там, где они находятся в действительности. Такая работа напоминает борьбу Дон-Кихота с призраками. Очень важно освободить сознание учащегося от этих призрачных трудностей. Тем более неестественно, если из них делают упражнение».

В качестве примера подобных «призрачных» трудностей Фейнберг приводит смену позиций в этюде Шопена *F-dur* соч. 10:



«Я никогда не замечал, — говорит Самуил Евгеньевич, — чтобы исполнители не попадали с *до* на *ля* при смене позиций. Однако мне неоднократно приходилось слышать, как учащиеся усердно «зубрят» этот переход, тратя попусту время на преодоление несуществующей трудности. Между тем трудность этого этюда заключается совсем в другом, а именно в исполнении того, что находится внутри позиций руки. «Вообще говоря, — замечает Самуил Евгеньевич, — большинство трудностей в фортепьянной литературе связано именно с исполнением последований, находящихся внутри позиций руки, а не с переменной позиций».

Обобщая свои наблюдения в отношении процесса упражнения, Фейнберг приходит к следующему выводу: «Техническая работа должна быть локализована и сосредоточена именно на индивидуальных для данного исполнителя трудностях. Чем короче упражнение, чем оно с большей точностью выправляет именно данный недостаток исполнения, тем оно лучше».

Интересные мысли содержатся в докладах С.Е. Фейнберга относительно медленной игры. Подобно Г.Г. Нейгаузу, и ряду других советских пианистов, Фейнберг категорически высказывается против антимузыкального выстукивания разучиваемых произведений грубым резким звуком в медленном темпе. Придавая

большое значение умению исполнителя сыграть виртуозное произведение в медленном темпе, Самуил Евгеньевич вместе с тем обращает внимание на ту роль, какую играет разучивание медленных произведений для воспитания виртуозности. Эта мысль должна быть особо отмечена, так как она, безусловно, содержит рациональное зерно.

«Беглость, легкость, ровность и совершенство технического аппарата, — говорит Фейнберг, — вне всякого сомнения связаны с точностью и художественной полноценностью каждого извлекаемого звука; поэтому красивое туше и хороший звук лежат в основе всех технических достижений. Неопытный пианист делает большую ошибку, если разучивая быстрый пассаж в медленном темпе, не контролирует каждого звука. Но он еще больше заблуждается, если думает, что для развития техники главным образом полезна игра только быстрых сочинений в медленном темпе, забывая о том, что наиболее приспособленными для развития хорошего качества звучания, лежащего в основе подлинной виртуозности, являются медленные вещи. Нередко студенты, работая над этюдами Шопена, пропускают медленные, якобы технически менее полезные. Между тем в овладении шопеновским певучим легато скрывается, может быть, главная тайна всего шопеновского мастерства. Когда пианист избегает медленных вещей и недостаточно тщательно над ними работает, это приносит его технике большой ущерб. Прелюдия *es-moll* Шопена, которая по фактуре близка к финалу *b-moll*'ной сонаты, но по своему характеру требует более медленного темпа, является всегда превосходной подготовкой к исполнению этого финала. Целый ряд пьес, различных по темпу, но сходных по фактуре, также может служить взаимной подготовкой».

Среди методов технической работы, настойчиво пропагандируемых Фейнбергом, отметим изучение трудностей одной руки двумя руками.

Каждому пианисту хорошо известно, что между движениями правой и левой руки имеется взаимосвязь. При совместной игре двумя руками некоторые пассажи автоматизируются легко, в них руки как бы помогают друг другу. Другие фактурные сочетания, напротив, исполняются с трудом.

«Содружественные» движения рук особенно рельефно заметны у детей, начинающих учиться музыке: в то время как одна рука у них играет, другая — не играющая — обычно напрягается и пальцы на ней скрючиваются.

До сих пор педагоги направляли свое внимание преимущественно на то, чтобы избавиться от подобных «содружественных» движений и добиться «независимости» рук. С этой целью создавались даже специальные упражнения (см. «Новую формулу» Сафонова). С.Е. Фейнбергу пришла мысль извлечь пользу из тех самых

«содружественных» движений, в которых прежде видели лишь помеху. В тех случаях, когда у пианиста не выходит какая-нибудь трудная фигурация в партии одной руки, С.Е. Фейнберг рекомендует сочинить для другой руки более или менее симметричную фигурацию и учить их совместно, двумя руками. Именно потому, что в этом случае используются симметричные движения, трудность преодолевается значительно быстрее. «При таком разучивании, — говорит Фейнберг, — одна рука как бы обогащается опытом другой, и часто те небольшие неловкости, которые мы ощущаем при игре одной рукой, выравниваются благодаря участию другой. В результате пассажи, не выходявшие, положим, в правой руке, начинают потом, после совместного разучивания с левой, легко удаваться. Исполнителю, правда, приходится при таком методе работы проявить некоторую долю фантазии для сочинения хорошо звучащей партии другой руки».

Рекомендуя этот способ изучения, С.Е. Фейнберг подчеркивает, что учить им следует отнюдь не все произведение целиком, но лишь отдельные трудные места.

На этом мы закончим обзор пианистических принципов С.Е. Фейнберга. Как уже говорилось в начале статьи, в нашу задачу не входил обстоятельный анализ всей исполнительской и педагогической деятельности этого мастера. Естественно поэтому, что приведенные материалы отнюдь не являются исчерпывающими. Даже в затронутых проблемах далеко не полностью освещено все то, что дает живая практика преподавания и исполнения Фейнберга.

СОНАТА ШОПЕНА *B-MOLL*

(исполнительские комментарии С.Е. Фейнберга)

Соната Шопена *b-moll* сохраняет классическую четырех-частность, хотя по характеру отдельных частей, по их насыщенности патетикой романтизма, значительным отклонениям от принятых для каждой из четырех частей приемов развития, ее можно было бы назвать «*Quasi una fantasia*», как это сделал Бетховен по отношению к своим двум сонатам соч. 27.

По смысловой связи всех частей, входящих в цикл, по их сюжетной спаянности соната Шопена является переходом к новой форме одночастной сонаты со свойственной последней романтической повествовательностью. Правда, для одночастной сонаты типично неполное развитие отдельных темповых характеристик, в то время как соната Шопена построена на контрастности и, вместе с тем, устойчивости движения в пределах каждой отдельной части. Кроме того, мелодическому богатству шопеновского творчества чужд метод монотематизма, на котором строится единство

широты линий развития в одночастных формах. Тем не менее через все части шопеновской сонаты проходит один сюжетный стержень, обогащающий каждую из них смысловым содержанием других частей.

В первой части Шопен вопреки обычаю выпустил репризу главной партии: энергия и динамическая напряженность музыки требовала сжатости и лаконизма, стремительность развития сделала ненужным это повторение.

В скерцо начальный натиск октав в коротких и грозных *crescendo* как бы собирает всю энергию, накопленную предыдущей частью. Поэтому так уместно длительное успокоение в среднем эпизоде этой части.

Последнюю часть сонаты невозможно отделить от предшествующего ей траурного марша.

Финал в сонатном цикле обычно имеет особый круг идей и настроений, характерный возвращением к одним и тем же мыслям и темам (в форме рондо). У Шопена это скорее послесловие, контрастно дополняющее размеренно-печальное движение марша.

Именно цельность и нерасторжимость всех четырех частей шопеновской сонаты осталась вне поля внимания Шумана, когда он в своей критической статье предлагал заменить траурный марш какой-либо иной медленной частью. Он также не понял замысла заключительной постлюдии — этого образа гибели и забвения, этого всеуничтожающего вихря, в котором исчезают трагические образы и лирика предыдущих частей.

Соната *b-moll* открыла новые, неведомые до этого времени, возможности фортепьянной выразительности. Пианизм сонаты настолько патетичен, красочен и разнообразен, что по силе воздействия фортепьяно становится в ней соперником оркестра вбирает в себя краски и средства симфонической выразительности. Не отступаясь от достигнутого совершенства и своеобразия своего пианизма, Шопен значительно расширяет масштабы и силу воздействия инструмента. Лиризм и выразительность фортепьянного изложения мелодии не уступает певучести смычкового ансамбля, особенности в строении аккордов обогащают ее оркестральными красками.

*

Переходя к комментариям исполнительского характера следует заметить, что соната *b-moll* относится к произведениям, наиболее часто исполняемым и имеющимся в репертуаре каждого концертирующего пианиста. Иногда истолкование ее бывает

настолько субъективным, что вызывает протесты и несогласие других исполнителей, несмотря даже на установившийся авторитет крупного мастера и всеобщее признание, которым он пользуется, как выдающийся пианист и музыкант. Поэтому всякое комментирование ее нужно рассматривать только как одну из многих возможных интерпретаций этого замечательного произведения.

Первая часть — это словно ночной пейзаж и топот погони в лесной чаще. Шопену более свойственно лунное освещение, чем яркий дневной свет: вечерние тени мягче и углубленнее обрисовывают контуры его музыкальных образов — на фоне ночного сумрака живее выступает значительность и сосредоточенность шопеновского поэтического замысла.

В первом четырехтакте обозначение *Grave* требует достаточно насыщенной звучности вступительной фразы. Последнюю октаву *do*, конечно, как разрешение надо сыграть несколько слабее, но не слишком *piano*, так как этим нарушается характер фразы.

Исполнительская характеристика главной темы в значительной мере определяет интерпретацию всей части.

Вступлению верхнего голоса главной темы предшествуют четыре такта, где дано только сопровождение. С самого начала исполнение должно носить ритмически активный характер, выявить энергию движения, столь характерную для темы главной партии. Начальное *sforzando* на си-бемоль дает ритмическую опору движению восьмых, исполняемых, не слишком *legato*, а скорее *poco martellato*. На первой четверти третьего такта наступает резкий и отчетливый перелом в динамике: перед вступлением темы звучность сопровождения смягчается.

Вторая слиговая нота сохраняет мелодическую насыщенность и напряженность, она не должна сниматься легко. В дальнейшем Шопен подкрепляет ее аккордом, добавляя к этому акцент на слабой доле. Первые два слиговых звука исполняются тяжелее, чем вторая половина такта. Характер темы все время остается тревожным, темп не должен быть торопливым. Это образ тяжелого, настойчивого, неотступного преследования, а не стремительного бега. Тема начинается *piano*, но звучность сейчас же усиливается. После взлета к си-бемоль в третьем такте сила звука сразу падает на ноте *ля* в следующем такте. Звучание доносится уже слабее, как бы удаленное неожиданным препятствием:



Четвертная и восьмая паузы, разделяющие движение, отчетливо различаются, как короткая и долгая, что следует передавать с особой тщательностью. В особенности это важно в начале разработки, где при недостаточном внимании к ритму темы со стороны исполнителя различие в длительности пауз иногда стирается.

Динамика в партиях правой и левой руки должна быть приведена к полному единству хотя бы соответственно такому представлению нотного текста:



В дальнейшем в сопровождении следует выделить секундовый ход, интонационно связанный с мелодией темы и направленный по отношению к мелодическому голосу в противоположную сторону:



Главная партия заканчивается ниспадающим мелодическим ходом. В разработке, где она получает дальнейшее развитие, выявляется ее тематическое значение.

Если главная партия сонаты открывает сцену, полную тревоги, насыщенную звуками и ритмами скачки и топота приближающейся погони, то тема побочной партии неожиданно приостанавливает лихорадочные ритмы и переносит слушателя во внутренний мир героев драмы. Нежная сосредоточенная мелодия второй темы романтически освещает обрисованную картину внутренним светом и дополняет образ,

созданный первой темой. Шопен строит экспозицию сонаты в такой последовательности: сначала картина действия, затем раскрытие ее эмоционального содержания.

В начале побочной партии тема излагается хорально, каждому звуку мелодии соответствует аккорд сопровождения. Хоральная неподвижность изложения вызывает настроение полного отчуждения от внешнего мира. Во втором предложении, построенном на двух мелодических взлетах, появляется уже некоторая взволнованность, постепенно нарастающая благодаря последовательному варьированию короткой интонации басового голоса:



Примеры даны с анализом скрытого двухголосия. В конце побочной партии фигуры сопровождения в левой руке принимают ту же форму, что и в главной партии:



При оркестровке этих фигураций их структура могла бы быть расшифрована приблизительно следующим образом:



Такое понимание секундовых ходов уясняет полифонический и гармонический смысл сопровождения.

Стремительная легкость заключительной партии допускает небольшое ускорение темпа. Указанные во многих изданиях акценты на сильных долях отяжеляют полетность триолей четвертей; более легко и воздушно эти последние прозвучат при небольшом подчеркивании затактных аккордов, которое не снимает, однако, начального акцента на сильной доле, дающего слушателю представление о метрическом строении такта.

К концу заключительной партии нужно отметить имитацию второго голоса в басу в обращении:



Разработка построена на контрастном противопоставлении тематического материала ответные фразы на сумеречные возгласы мотивов главной партии создают диалог, близкий к репликам солирующего инструмента и оркестра. Мотивы главной темы звучат как бы исполненными виолончелями и контрабасами. В первый раз тема главной партии замирает, словно исчезает (*sotto voce*), уступая место короткой нежной фразе, как бы вздоху: мелодия хроматически подымается и затем падает на сексту, характерную для темы вступления. Второй раз тема главной партии звучит более настойчиво и продолжительно. Ей отвечает та же нежная короткая фраза, которую на этот раз перебивает грозно вторгающаяся главная тема. Линия ответной фразы в дальнейшем продолжается в скорбной ниспадающей мелодии, с ней сочетается тема главной партии. Звучание этой последней продолжает усиливаться вплоть до кульминации разработки (*ff*).

Теперь борются две равные силы, скорбно-патетическая тема вступления, проходящая в басу, и усиленная аккордовым изложением тема главной партии.

В диалоге начала разработки, как и в экспозиции, важно обратить внимание на точное соответствие восьмых и четвертных пауз. Необходимые цезуры между фразами, их величина и драматическое осмысление представляются полностью исполнительскому замыслу.

В конце такта слигованный аккорд продолжает звучать на паузе после снятия басового голоса и соединяется с последующими гармониями:



Для этого звучность слигового аккорда должна быть хорошо «построена» в предыдущем такте. *Ми-диез* в басовом ключе перехватывается правой рукой.

Соединение триолей четвертей с восьмыми следует выполнять в метрическом отношении точно, т. е. не превращать четырехдольный метр в шестидольный:



Это искажение допускается даже некоторыми концертирующими пианистами.

Спускающийся хроматический ход приводит сразу к репризе побочной партии. Сокращение репризы вполне оправдано, так как почти вся центральная часть сонатной формы посвящена разработке мотивов главной партии. Реприза основной темы поэтому могла бы оказаться недостаточно контрастирующей разработке.

В сонате *b-moll* предписанное автором повторение экспозиции более уместно, чем во многих других сонатах: повторением экспозиции восполняется отсутствие главной партии в репризе. Трудно понять, почему многие пианисты избегают этого естественного повторения, обогащающего и усиливающего впечатления сравнительно сжатой и лаконичной формы сонатного *allegro*. Невольно напрашивается мысль, что здесь виною отсутствующее во многих изданиях обозначение начала повторения. Очевидно, не для всех пианистов ясно, что повторение должно начаться с основного движения главной партии, т. е. с темпового обозначения *Doppio movimento*.

В некоторых изданиях в начале репризы стоит *forte*. Это указание противоречит перенесению темы по сравнению с экспозицией в более высокий регистр, фактуре и, наконец, логическому результату предшествующего длительного *diminuendo*. Мелодия в репризе звучит нежнее и прозрачнее, как женский голос, отвечающий баритональному тембру в экспозиции сонаты. Два легких форшлага, благодаря которым удвоение баса поручается педали, и широкое расположение аккордов также придают фактуре большую прозрачность. Все это говорит о том, что в отличие от *mezzo piano* или *mezzo forte* экспозиции, здесь более уместно *piano*.

Вся бурная энергия первой части, как в фокусе, собрана в Скерцо. Это редкий переход от динамического натиска к еще большей стремительности. Несмотря на естественное желание пианиста немного отдохнуть после исполнения напряженной первой части сонаты, возрастающая эмоциональная взволнованность и усиливающаяся динамика перехода к Скерцо не представляет этой возможности. Обычно *Attaca* связывает медленную часть с последующей оживленной. Здесь же Скерцо примыкает

непосредственно к первой части, как более высокая степень эмоциональной взволнованности.

Crescendo делается к последней в первом такте октаве *ми-бемоль*; она слиговывается с последующим аккордом таким образом, что он звучит на движении снятия руки. Здесь уместен этот технический прием, освобождающий руку для перенесения ее в другой регистр:



Волевому натиску начальных восходящих интонаций противопоставляется мелодический ход на терцию вниз, напоминающий основной мотив первой части, как бы остановленный в своем движении:



И в дальнейшем эта изолированная от движения октава *си-бемоль* является как бы лейтмотивом замкнутости и одиночества среди мятущихся ритмов Скерцо. Желательно, чтобы *piano* наступало внезапно, как будто кто-то закрыл за собой дверь, отгораживаясь от беспокойных мятежных звучаний.

После *sforzando* на октаве *ре* желательно заполнить *ре-мажорную* гармонию в начале движения сектаккордов следующим образом:



то-есть путем исполнения *forte* двух первых аккордов. При слабо заполненном

среднем регистре *sforzando* в начале такта звучит резко и изолированно.

Октавные форшлагги должны обладать достаточной продолжительностью (равны приблизительно одной шестнадцатой), взятые слишком коротко, они теряют свое мелодическое значение. Что может быть нелепее предложенного одним из редакторов способа исполнения, при котором форшлаг берется вместе с аккордом!

Не нарушайте шопеновской пальцевой «инструментовки»! Аккорды в средней части Скерцо, выполняемые в сочетании правой и левой рук, не терпят так называемых облегчений, когда отдельные ноты из партии правой руки переносятся в партию левой.

Аккорды в левой руке в начале средней части синкопируются вместе с *си-бемоль* в партии правой руки:



Таким образом можно избежать нежелательной вальсообразности метра.

Построение, начинающееся выразительным движением басового голоса, отличается чисто шопеновскими свойствами полифонии:



В третьем и четвертом тактах бас уступает первенствующее значение хроматическому ходу в среднем голосе, а дальше доминирует мелодия верхнего голоса. Такая художественная «непоследовательность» характерна для шопеновского полифонического стиля. Хороший вкус музыканта подсказывает ему, где и в каком месте следует отдать предпочтение тому или иному из контрапунктирующих голосов.

В последних тактах (*Lento*) предпочтительнее вариант, принятый Микули, с синкопированными аккордами в левой руке, продолжающими ритмический рисунок средней части Скерцо.

Несколько слов о траурном марше.

Лист в своей монографии о Шопене подчеркивает своеобразное соединение в нем печали и нежности. По его словам, трагическое впечатление усилено картиной гибели героев, когда остались только женщины, дети и священнослужители, чтобы оплакивать их смерть.

В трио марша темп остается тот же, но уместны отдельные небольшие сдвиги, как бы вызванные душевным движением.

Можно ли начать репризу *fortissimo*, как это делают многие исполнители, основываясь на традициях некоторых выдающихся музыкантов? Изучая шопеновский стиль приходишь к убеждению, что резкие темповые и динамические изменения почти всегда подтверждены фактурой. Если бы такое *fortissimo* входило в замысел Шопена, то в репризе марша был бы изменен характер изложения аккордов.

Правильно прочесть стремительные фигуры в заключительной части сонаты, выделить мелодические и тематические элементы на фоне непрерывного ритмического движения представляется трудной и ответственной задачей. К сожалению, большинство отредактированных изданий мало могут в этом отношении помочь исполнителю. Часто в них больше подчеркивается гармоническая структура фигуры, чем динамизм мелодических линий.

Как замечательно развивает Шопен гаммообразные ходы!

Логику их развития можно себе представить следующим образом:



После энергичного взлета гамм, ее интонации как бы постепенно исчезают «в складках» фигуры. Так исполнял это место Рахманинов, с присущим ему

мастерством подчеркивая динамизм гаммообразных интонаций.

С помощью педали можно подчеркнуть отдельные мелодические ходы, причем лучше избегать подчеркивания гармонических элементов, что почти всегда отяжеляет ткань фигурации.

В основном верхний голос лучше играть звучнее нижнего. Но в связи с теми или иными художественными задачами может быть целесообразным и обратное соотношение звучностей.

В заключение еще раз хочется подчеркнуть, что исполнение сонаты *b-moll* не должно исчерпываться одним каким-либо толкованием. Подобно всем гениальным произведениям она отличается исключительной многогранностью и глубиной содержания, что ставит перед исполнителями задачу все новых поисков на пути возможно лучшей ее интерпретации.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
<i>А. Николаев.</i> Основы советской пианистической школы	5
<i>Я. Мильштейн.</i> Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова	41
<i>А. Николаев.</i> Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера ...	115
<i>А. Николаев.</i> Взгляды Г.Г. Нейгауза на развитие пианистического мастерства	167
<i>А. Алексеев.</i> О пианистических принципах С.Е. Фейнберга	204

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Очерки под редакцией А. Николаева

Редактор З. Маркова

Технический редактор

Г. Александров

Художник А. Медведев

Корректор Л. Альпер

Подп. к печ. 13/VI 1961 г. А 05798. Форм. бум

60x92 1/16. Бум. л. — 7,75 Печ. л. — 15,5 Уч.-изл. л.

15,05 (включая 4 вклейки). Тираж 15000 экз.

Заказ 1835. Цена 79 коп.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза. Москва, Щипок, 18.