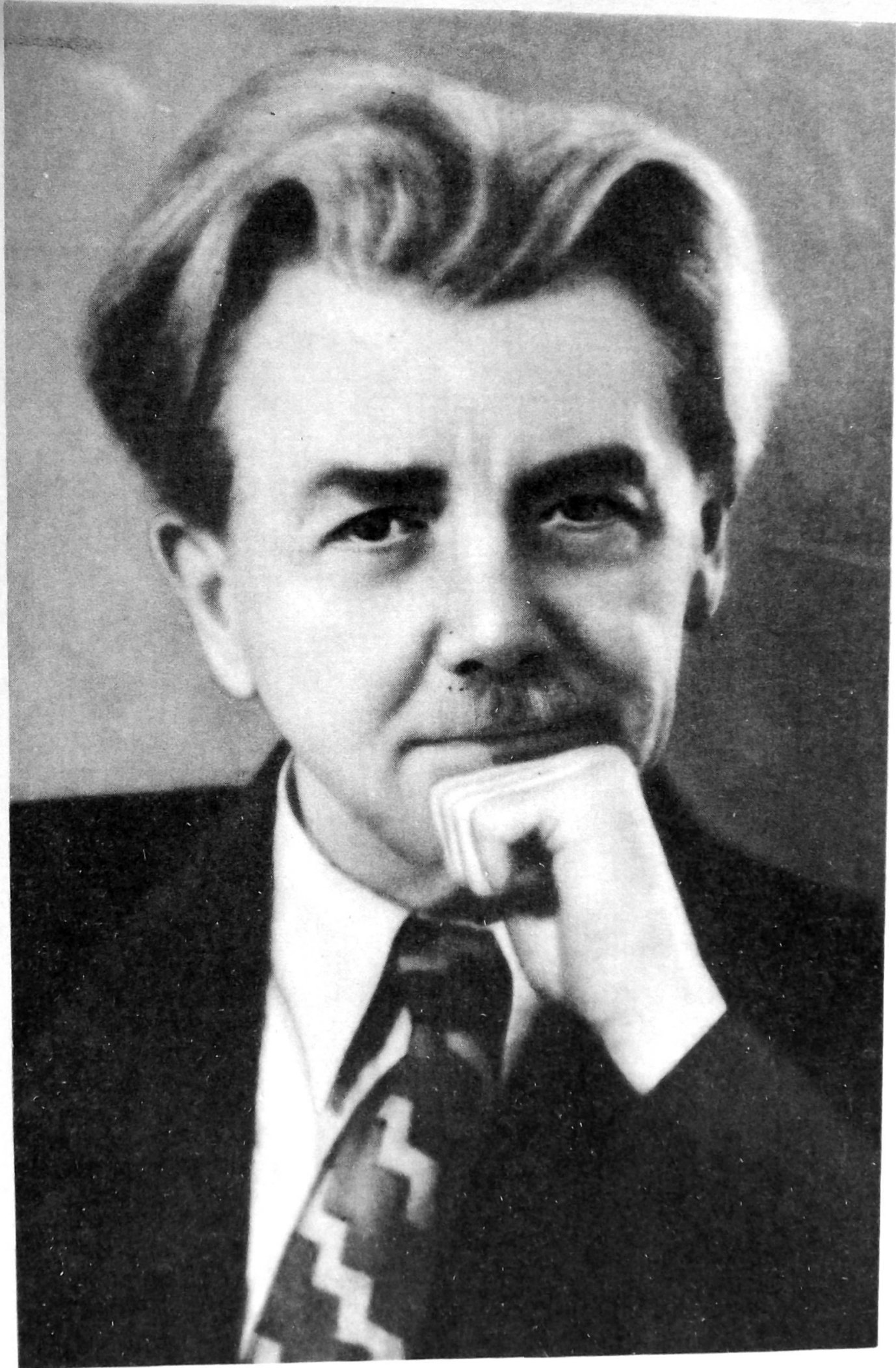


*T. Нейгауз*

**ОБ ИСКУССТВЕ  
ФОРТЕПИАННОЙ  
ИГРЫ**



# Г. НЕЙГАУЗ

## ОБ ИСКУССТВЕ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

**ЗАПИСКИ ПЕДАГОГА**

ИЗДАНИЕ ПЯТОЕ



Москва «Музыка»

1987

Редактор  
Д. В. ЖИТОМИРСКИЙ

Автор очерка «Генрих Нейгауз»  
Я. И. МИЛЬШТЕЙН

**Нейгауз Г. Г.**

Н46 Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. ^-М.: Музыка, 1988.— 240 с, портр., ил., нот.

В книге, обобщающей огромный опыт выдающегося советского пианиста, рассказывается о важнейших принципах фортепианного исполнительского искусства. Будучи по существу исследованием в области художественного творчества и технической работы пианистов, книга захватывает живостью, образностью изложения, ясностью мысли

Издание рассчитано на музыкантов-профессионалов; представляет интерес для любителей музыки.

490500000—117

Н—————30—88

026(01)—87

ББК

Книжку эту посвящаю  
всем моим дорогим  
Коллегам, Педагогам и  
учащимся, изучающим  
искусство фортепианной  
игры. Т. Мейерс

## ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Писал я свою книжку очень понемногу, между делом (а делом была педагогика и концертная деятельность), и, перед тем как сдать ее, сокращал написанное настолько основательно, что в конце концов в печати появилось немногим больше половины моей рукописи. Теперь я отчасти жалею об этом, ибо то, что я не опубликовал, было, пожалуй, самым искренним, личным из всего написанного. Но в настоящее время я не чувствую себя в силах переделывать и доделывать книжку—пускай выходит в том «недоработанном» виде, в котором она увидела свет и, увы, неизбежно возбудила немало нареканий (так же, впрочем, как и одобрений).

Первоначально я вообще не очень думал об издании моих записок — это был скорее непринужденный разговор со знакомыми, с учениками; отсюда, вероятно, некоторое несоответствие стиля и тона моей книги тому, чего обычно ждут от методических трудов, отсутствие в ней некоторых качеств, которыми обладают увесистые то мы Штейнгаузена, Брейтгаупта, Яэлла, Демпе, Эрвина Баха и других<sup>1</sup>. Но признаюсь, что я не теоретик-методист и никогда им не буду.

Теперь скажу о некоторых откликах на мою книжку.

В «Литературной газете» № 54 за 1959 год появилась благожелательная рецензия о моей книжке, которая, естественно, меня обрадовала. Там говорится, между прочим, что круг вопросов, затронутых в ней, гораздо шире, чем можно судить по ее названию, и что озаглавить ее следовало: «О понимании музыки и исполнении ее». Такое название было бы, конечно, лучше и полнее, но что было делать, когда кроме музыки и исполнения вообще я должен был писать и о моей узкой профессии, игре на фортепиано, и хоть кое-что высказать о ней. Я остановился на этом заглавии: «Об искусстве фортепианной игры», потому что слово «искусство» позволяло мне говорить об искусстве вообще, а слово «фортепианная игра» — о пианизме. Если бы я был дирижером, скрипачом (не только бывшим пианистом), тромбонистом etc, я, конечно, с гораздо большим правом назвал бы свой труд прекрасным предложенным «Литературной газетой» названием: «О понимании музыки и исполнении ее», так как, в сущности, это же и есть моя главная тема.

В 5-м номере «Советской музыки» за 1959 год напечатана обстоятельная и строгая рецензия Л. А. Баренбойма. Некоторые возражения Л. А. Баренбойма вполне резонны. Например, можно было упомянуть более подробно о «четвертом элементе», то есть — исполнении перед аудиторией; я же говорю только о «трех элементах»: музыке, исполнителе и инструменте как слагаемых фортепианной игры, без достаточного учета и описания того, что дает «внесение в мир» исполняемого. Впрочем, в разных местах книжки об этом говорится достаточно, хотя, как всегда, кратко; ради методики можно было, пожалуй, прибавить «четвертый элемент» к моим трем. Почему я этого не сделал?

---

<sup>1</sup> В последнее время в Болгарии появилось два методических сочинения, которые я считаю лучшими, чем все упомянутые: это «Искусство пианиста» А. Стоянова и «Искусство пианиста» Т. Янковой.

Да потому, что из тысячи человек, любящих музыку и умеющих играть на фортепиано, мы с трудом найдем 4–5 пианистов, которых нам действительно хотелось бы слушать. Когда я говорил о стрехэлементности> фортепианного исполнения, я больше имел в виду бескорыстное музицирование по возможности не дилетантское, а не игру сна людях» Я только хотел чтобы разобрались в простейших законах этого музицирования, ибо ясность в этом вопросе помогает музицированию, улучшает его качество Конечно, если милая девушка играет сна именинах у тети Манн» (выражение покойного Н С Голованова), то с четвертый элемент» уже налицо. Каюсь, в моих рассуждениях я не учел этого важного обстоятельства

Вот еще серьезный упрек Л. А. Баренбойма, разделяемый, впрочем, мною гимн высказывавшимися устно на этот счет: я не пишу почти совсем о моих коллегах (в том числе о близком мне бесценном Ф. М. Blumenfelde), о среде в которой работаю, я не упомянул ни словом разных значительных музыкантов etc. Л. А. Баренбойм даже приводит большой список моих неупомянутых бывших (действительно, превосходных) учеников, описанием которых было бы значительно согрето» мое произведение; зато я слишком часто, почти назойливо говорю о С. Рихтере; он, конечно, достоин всяческих похвал, но это уж слишком'

Проф. Стоянов (София) в своей книге «Искусство пианиста» выходит из этого трудного положения очень просто: он приводит, почти в стиле справочника фамилии огромного количества пианистов, главным образом болгарских, и таким образом удовлетворяет требованию «упоминания», однако, мне кажется, такое перечисление более уместно в энциклопедии, чем в книге об искусстве Если же давать интересные и разнообразные характеристики многим пианистам, то отодвигается на задний план главная цель кннгн: сообщение об искусстве пианизма и практические выводы Я подумывал как-то о характеристиках моих коллег, многих замечательных музыкантов, но отказался от этой мысли моя книжка при этом искусственно очень разрослась бы и вряд ли бы доставила большое удовлетворение читателю. Тем более что люди, о которых мне пришлось бы говорить, уже увековечены в разных статьях и монографиях, а писать о них поверхностно мне казалось недостойным. Поэтому я многих «забыл упомянуть»

По поводу «назойливого» упоминания о Рихтере. Позволю себе напомнить, что моя книжка — не официальный отчет, не доклад должностного лица, чьи оценки и характеристики должны оставаться в рамках мудрого «равновесия» То, что я написал,— прежде всего личное высказывание. Каждому, даже самому скромному, писателю дозволено иметь свои увлечения, тем более, если он может доказать, что они имеют серьезные основания Я это могу сделать, но не буду утомлять читателя. Рихтер стал в силу особенностей его дарования неким важнейшим событием в моей музыкальной и педагогической жизни. Неужели этот факт я обязан скрывать, замалчивать или прятать его под маской «благонамеренной», мнимой объективности? Один видный будапештский критик написал после концерта Рихтера: «Собственно, есть два пианиста — Франц Лист и Святослав Рихтер. Первого я не слышал Второго знаю».

До такой забавной формулировки я не дошел, мне достаточно феодальной» (простите!) формулы: *primus inter pares*<sup>2</sup>.

Но не буду распространяться на эту раздражающую тему.

Еще один упрек. Л. А. Баренбойм и некоторые другие считают, что я на-

---

<sup>2</sup> Первый среди равных {лат.}.

прямо пользуюсь довольно часто иностранными словами и выражениями. Они правы, пожалуй.— все это можно было бы без ущерба для дела сказать по-русски. Повинен в этом, увы, «разговорный» стиль моих записок, а так как я смолоду знаю несколько языков и привык к известным выражениям на данном именно языке, то и не постеснялся записать эти выражения, как они мне приходили в голову. Ведь всякое сообщение о своем личном опыте (а им наполнена моя книжка) неизбежно автобиографично, и именно автобиографичность была причиной моего презренного воляпока. Конечно, я постарался бы совершенно устранить его, если бы писал настоящее литературное произведение, лишенное признака автобиографичности, но я и не помышлял об этом, так как, естественно, не считаю себя литератором. Я просто рассказывал о своем жизненном опыте и попутно размышлял. Человек любой профессии, честно стремившийся к своей цели, имеет на это право, не будучи вовсе литератором.

«Разговорный» характер моей книги объясняет и наличие в ней некоторых шуговых бытовых словечек, за что меня также упрекали отдельные читатели. Да неужели же никогда нельзя пошутить, неужели воспрещается раз и навсегда *audendo dicere severum*<sup>3</sup>? А сколько пустяковых советов и замечаний, высказанных с устрашающей серьезностью и подавляющей важностью, вы можете подчас прочесть в любой методической книге!

Л. А. Баренбойм совершенно правильно протестует против легкомысленного (ненаучного) смещения понятий «подсознательное» и «эмоциональное» на с. 41—42 моей книжки, и хотя у меня там и сказано — «условно говоря» (эти слова Баренбойм пропустил в своей рецензии), неточность остается неточностью. Правда, смысл моего высказывания всем ясен (это проверено), но в настоящем издании я эту фразу соответственно изменил.

Мне совершенно непонятны упреки и «нравоучения» («запись педали принадлежит...— выразительное многогочие — Бетховену»), адресуемые мне рецензентом по поводу высказанного на с. 184—185 моей книжки. Он, очевидно, неправильно прочел или не понял того, что у меня сказано. А сказано то же, о чем говорит он, то есть что речитатив нужно играть на одной педали, как написал Бетховен. В моей книжке сказано, что Шнабель выдерживает педаль на одну четверть больше, чем надо, и держит ее во время паузы, вследствие чего на последней ноте речитатива *fa* получается грязь (см. пример 88).

Нота, входящая в тоническое трезвучие, звучит на доминанте; я говорю, что «гул под сводами» должен исчезнуть, отзвучать на предпоследней ноте речитатива — *sol* — и все. Так что поучать меня нечего, любой настоящий музыкант согласится с моим замечанием.

Вас, уважаемый рецензент, вероятно, покорило, что я так «запросто» обращаюсь с крупным и весьма известным пианистом. Ваш учитель, которого Вы высоко цените, Ф. М. Блуменфельд, буквально пыхтел от негодования, слушая в Малом зале консерватории «*Daidsbundler*» Шумана в исполнении Шнабеля, и я его очень и очень понимал.

На стр. 143—144 у меня определенно неверное высказывание (начиная со слов «Еще два слова об октавах...»). Я тут — да простится мне — попросту наврал, в чем и признаюсь откровенно. Наврал я в том смысле, в каком один поэт толкует это слово: врать значит скорее нести лишнее, чем лгать, говорить неправду. Объясню это прискорбное явление: я столько страдал от

<sup>3</sup> Смеясь, говорить о серьезном *{лат.}*.



«сочувствующих» (средних пальцев, задевающих клавиши, расположенные меж у пальцами, берущими октаву, первым и пятым), что преувеличил значение «обруча» и недооценил, вопреки практике, положения кисти которая должна быть слегка приподнятой. Так все пианисты играют, и я в том числе. Мое преувеличение, «вранье» получилось в результате желания избежать какофонии производимой средними пальцами, но я сильно перехватил — получилось просто неверное положение. Прошу читать эту страницу с должной поправкой

Недочетом моей небольшой книжки является неполнота примеров и связанных с ними размышлений и советов, особенно в главах о ритме и звуке а также о технике. На самом деле можно было привести еще сотни и сотни примеров из практики, которые могли бы принести учащемуся некоторую пользу.

Но если читатель заметил, я больше стремился побудить его размышлять и дальше самостоятельно, я считал часто, что мой труд, который называю про себя даже не книжкой, а эскизом книжки, должен и может только направлять мысли читающего... Судя по многим отзывам, я этого до некоторой степени достиг, хотя правы, вероятно, и те критики, которые, как и Л. А. Баренбойм, упрекают меня в том, что я временами только «скольжу по поверхности». Попробуйте не скользить, когда тема огромная, а в книжке всего 275 страниц. Но я считал, что лучше быть слишком кратким, чем слишком влечеречивым. Неужели я должен был писать обязательно, как Эрвин Бах?

Труд Йозефа Гата «Фортепианная техника» — хорошая, исчерпывающая книга, но приносят ли изучающему ее реальную помощь бесконечные кино-снимки, фотографии рук разных пианистов и т.д., и т.д.? Несмотря на мое принципиальное уважение к такому труду, результату похвального долготерпения, я все-таки не смог ее прочесть целиком, духу не хватило. Причина та, что я никогда не мог понять, как можно технику фортепианной игры совершенно отделять от самого искусства, то есть музыки, и писать о ней специальный труд. Правда, существуют специальные книги о поэтике, перечисляющие все встречающиеся в поэзии метрические формы, но по ним поэты не учатся, они изучают и знают самую поэзию, они изредка пользуются такими книгами как справочниками. Такие книги, вероятно, внушили Маяковскому пренебрежительно декларацию, что он, наподобие Онегина, никогда не мог хорея от ямба отличить. Конечно, он тут тоже «наврал», именно как врут поэты. Никто не сомневается, что он превосходно отличал не только хорей от ямбов, но и амфибрахий от анапестов и т.д., — смысл его вранья ясен, и не стоит на нем дольше останавливаться. Я ведь грешным делом тоже «наврал», когда пренебрежительно отозвался о супинаторах и пронаторах; на самом деле я очень интересуюсь всей физиологией нашего дела, и ученики мои могут подтвердить, что, когда нужно, уделяю ей много внимания. Я хотел только сказать, что можно досконально знать все законы работы пианиста как физиологического процесса и при этом почти совсем не знать пианизма как искусства.

Недостатком моей книжки я считаю также то, что я ни словом не выявил моего отношения к новой и новейшей музыке, кроме нескольких беглых упоминаний о Прокофьеве, Шостаковиче, Шимановском и некоторых других. В наше стремительное время, с его все убыстряющимися темпами (особенно в науке!), очень трудно прийти к каким-то окончательным выводам — даже для самого себя — без претензии на общезначимость. Мое собственное восприятие различных явлений, мои мнения о них бывают чрезвычайно противоречивы. Например, явление додекафонии и серийной музыки часто представляется мне

в методических своих основах схожим с раскладыванием сложного и интересного пасьянса. Минутами эта музыка может мне доставить некоторое своеобразное удовольствие, но только минутами (например, у Веберна). Думая о более слабых адептах этого направления, я не могу отказать от мысли, что оно является для них способом сочинять музыку (вернее, нечто музыкаобразное), не имея для этого никакого дарования, подчас даже музыкального слуха. Благодаря меценатам, пропаганде и рекламе они добиваются некоторого положения в свете, которого не добились бы другим способом. Впрочем, вопрос о додекафонии, тесно связанный со многими общими проблемами музыки XX века, весьма сложен и — скажу честно — для меня еще не до конца ясен.

Еще несколько слов о том, как писалась моя книжка. Я писал ее приблизительно... три недели в год! Обычно летом на отдыхе. Зимой, когда я был завален педагогической работой, кроме того, сам давал много концертов и должен был готовиться к ним, у меня не было ни досуга, ни охоты заниматься изложением моих взглядов на фортепианное искусство, тем более что я ежедневно говорил в той или иной форме о нем во время работы в классе. Теперь, правда, положение изменилось. Все прогрессирующая болезнь моей руки — следствие тяжелого полиневрита — заставила меня вот уже два года совершенно перестать играть. Даже дома для себя я никогда уже не играю — слишком огорчает несостоятельность руки, а ведь музыку можно читать глазами, кроме того — слушать радио и пластинки. Откровенно говоря, даже преподавание считаю для себя сейчас противопоказанным и поэтому думаю вскоре уйти на пенсию: заниматься с пианистами только как дирижер, не будучи в состоянии подкрепить свои намерения и советы пианистическим показом, как было раньше, очень уж обидно и огорчительно и не может удовлетворить ни меня, ни, вероятно, моих учеников. Приходится вспоминать опять «начала и концы». Но после прощания с пианизмом (конечно, не с музыкой) и частично также с педагогикой как-то нет охоты писать обо всем этом. В моей книжке я стремился главным образом (как и в педагогической работе) возбудить любовь к музыке. Не знаю, насколько мне это удалось, но я решил все-таки ничем существенным не дополнять мою книжку и выпустить ее вторым изданием приблизительно в первоначальном («недоработанном») виде, исправив только некоторые погрешности. В конце концов на эти темы столько написано — и столько хорошего, — что будет ли одной книжкой больше или меньше — не имеет никакого значения.

Успокоюсь на слегка измененной латинской поговорке: «[Non] feci quod potui, faciant meliora potentes»<sup>4</sup>.

Впрочем, я сейчас готовлю новую книгу и надеюсь, что она будет более «доработана», чем эта<sup>5</sup>.

*Г. Нейгауз*

---

<sup>4</sup> «Я [не] сделал того, что мог, пусть сделают лучше другие».

<sup>5</sup> Жизнь Генриха Густавовича Нейгауза оборвалась 10 октября 1964 года; он не смог до конца осуществить свой новый литературный замысел. Все, что он успел написать, было опубликовано в кн.: *Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избр. статьи. Письма к родителям.* — М., 1975. Третье, четвертое и настоящее издания его книги «Об искусстве фортепианной игры» с незначительными поправками воспроизводят проверенное автором второе издание (1961). — *Ред.*

Для начала — несколько простых положений которые разовью впоследствии:

1. Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся — будь то ребенок, отрок или взрослый — должен уже духовно владеть какой-то музыкой; так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне; вот почему младенцем Моцарт «сразу» заиграл на фортепиано и на скрипке.

2. Всякое исполнение — проблемы исполнения будут главным содержанием этих записок — очевидно, состоит из трех основных элементов: исполняемого (музыки), исполнителя и инструмента, посредством которого воплощается исполнение. Лишь полное владение этими тремя элементами (в первую очередь музыкой) может обеспечить хорошее художественное исполнение. Самым простым примером «трехэлементное™» исполнения является, естественно, исполнение фортепианного произведения пианистом-солистом (или сонаты для скрипки соло, виолончели и т.д.).

Эти простые вещи приходится повторять потому, что в педагогической практике чрезвычайно часты преувеличения в ту или иную сторону, отчего неизбежно страдает один из трех элементов, особенно же (и это печальнее всего) — в сторону недооценки содержания, то есть самой музыки (как говорится, «художественного образа»), с преобладающим устремлением внимания в сторону «технического» овладения инструментом. Другое заблуждение, правда, значительно более редкое у инструменталистов и состоящее в недооценке трудности и огромности задачи полного овладения инструментом в угоду, так сказать, самой музыке<sup>1</sup>, неизбежно также приводит к несовершенной, «музыкальной», игре с налетом дилетантизма, без должного<sup>1</sup> профессионализма.

3. Несколько слов о технике. Чем яснее цель (содержание, музыка, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для ее достижения. Эта аксиома не требует доказательств. Я буду не раз еще говорить об этом впоследствии. Что определяет как, хотя в конечном счете как определяет что (диалектический закон). Метод моих занятий вкратце сводится к тому,

---

<sup>1</sup> То есть преобладание музыкального развития над технически-профессиональным.

чтобы играющий как можно раньше (после предварительного знакомства с сочинением и овладения им хотя бы вчерне) уяснил себе то, что мы называем «художественным образом», то есть содержание, смысл, поэтическую сущность музыки, и досконально сумел бы разобраться (назвать, объяснить) с музыкально-теоретических позиций в том, с чем он имеет дело. Эта ясно осознанная цель и дает играющему возможность стремиться к ней, достигать ее, воплотить в своем исполнении — все это и есть вопрос «техники».

Так как в моих записках будет часто идти речь о «содержании» как главном иерархическом принципе исполнения и я предвижу, что слово «содержание» (или «художественный образ», или «поэтический смысл» и т.д.) может при слишком частом его повторении раздражать молодого пианиста, то я предостерег себя возможную его реплику: «Все только „содержание“ да „содержание“! Вот если я сумею сыграть хорошо все терции, сексты, октавы и другие виртуозные трудности в вариациях Брамса на тему Паганини и при этом не забуду и о музыке, то у меня выйдет „содержание“, а если я буду мазать и фальшивить, то никакого „содержания“ не будет».

Совершенно верно! Золотые слова! Один умный писатель сказал о писателях: «Усовершенствовать стиль значит усовершенствовать мысль. Кто с этим сразу не согласится, тому нет спасения!» Вот правильное понимание техники („стиля“)! Я часто напоминаю ученикам, что слово «техника» происходит от греческого слова «технэ», а «технэ» означало — искусство. Любое усовершенствование техники есть усовершенствование самого искусства, а значит, помогает выявлению содержания, «сокровенного смысла», другими словами, является материей, реальной плотью искусства. Беда в том, что многие играющие на фортепиано под словом техника подразумевают только беглость, быстроту, ровность, бравуру — иногда преимущественно «блеск и треск» — то есть отдельные элементы техники, а не технику в целом, как ее понимали греки и как ее понимает настоящий художник. Техника — «технэ» — нечто гораздо более сложное и трудное. Обладание такими качествами, как беглость, чистота, даже грамотное музыкальное исполнение и т. п., само по себе еще не обеспечивает артистического исполнения, к которому приводит только настоящая, углубленная, одухотворенная работа. Вот почему у очень одаренных людей так трудно провести точную грань между работой над техникой и работой над музыкой (даже если им случается по сто раз повторять одно и то же место). Здесь все едино. Старая истина «повторение — мать учения» является законом как для самых слабых, так и для самых сильных талантов, в этом смысле и те и другие стоят на равных позициях (хотя результаты работы, конечно, бывают различны). Известно, что Листу случалось по сто раз повторять какое-нибудь особенно трудное место. Когда С. Рихтер играл мне впервые Девятую сонату Прокофьева (ему же по-

священную), я не мог не заметить, что одно очень трудное полифоническое, очень оживленное место (в третьей части, всего каких-нибудь 10 тактов) «здорово выходит» у него. Он сказал мне: «А я это место учил непрерывно два часа». Вот правильный метод, так как он дает великолепный результат. Пианист работает над достижением наилучшего результата, не откладывая его в долгий ящик. В разговоре с одной ученицей, которая вяло работала и тратила много лишнего времени, я прибегнул к следующей бытовой метафоре: представьте себе, что вы хотите вскипятить кастрюлю воды. Следует поставить кастрюлю на огонь и не снимать до тех пор, пока вода не закипит. Вы же доводите температуру до 40 или 50°, потом тушите огонь, занимаетесь чем-то другим, опять вспоминаете о кастрюле — вода тем временем уже остыла,— вы начинаете все сначала, и так по нескольку раз, пока наконец вам это не надоест и вы не потратите сразу нужное время для того, чтобы вода вскипела. Таким образом вы теряете массу времени и значительно снижаете ваш «рабочий тонус».

Мастерство в работе, в выучивании произведения (а это есть один из верных критериев достигнутой пианистом зрелости) характеризуется своей прямолинейностью и способностью не тратить время попусту. Чем больше участвуют в этом процессе воля (целеустремленность) и внимание, тем эффективнее результат. Чем больше пассивности, инертности, тем больше растягиваются сроки овладения сочинением и почти неизбежно ослабляется интерес к нему. Все это известно, но упоминать об этом бесполезно. (О технике см. в IV главе, а также на многих страницах этой книжки. Мы же условились, что «технэ» есть само искусство.)

4. Для того чтобы говорить и иметь право быть выслушанным, надо не только уметь говорить, но прежде всего иметь что сказать. Это просто, как дважды два — четыре, а все-таки нетрудно доказать, что сотни и тысячи исполнителей грешат против этого правила постоянно.

Один ученый говорил, что в Греции все умели хорошо говорить, а во Франции все умеют хорошо писать. Однако действительно великих греческих ораторов и французских писателей можно по пальцам перечесть, и нас в данном случае интересуют именно они. Антон Рубинштейн (не без налета тайной грусти) говорил, что в наше время «все» умеют хорошо играть. Ну и что же, это вовсе не плохо: лучше, чтобы «все» умели играть хорошо, чем чтобы играли скверно. Но слова Рубинштейна с их грустно-скептическим оттенком отнюдь не теряют своего значения.

У меня смолоду и до сегодняшнего дня сохранилось одно чувство: при каждой встрече с очень большим человеком, будь то писатель, поэт, музыкант, художник, Толстой или Пушкин, Бетховен или Микеланджело, я убеждался в том, что для меня важно прежде всего то, что этот человек большой, что я

через искусство вижу огромного человека, и в какой-то мере (условно говоря) мне безразлично, высказывается ли он в прозе или в стихах, в мраморе или звуках. Когда мне было лет пятнадцать, я жалел о том, что Бетховен не «перемолол» свою музыку на философию, ибо я думал, что эта философия была бы лучше кантовской и гегелевской<sup>2</sup>, глубже, правдивее и вечнее.

Расскажу здесь об одной моей ребяческой затее; она совпала по времени с теми «мыслями», которые я только что изложил (мне было тогда лет пятнадцать). Раздумывая об искусстве и науке, об их взаимных связях и противоречиях, я почему-то пришел к выводу, что математика и музыка находятся на крайних полюсах человеческого духа, что этими двумя антиподами ограничивается и определяется вся творческая духовная деятельность человека и что между ними размещается все, что человечество создало в области науки и искусства. Мысль эта так меня увлекла, что я стал писать некий «трактат» на эту тему. Вначале мне даже казалось, что я высказываю какие-то новые и небезынтересные вещи, но очень скоро пришел к справедливому выводу, что у меня очень мало знаний, что мой ум плохо дисциплинирован, а поэтому нечего и пытаться «поднять» такую психологическую, а может быть, и гносеологическую, тему. Об этой неоконченной (и, кстати, утерянной) книжке можно было только сказать словами Феба из эпиграммы Пушкина: «Охота есть, да мало мозгу... Эй, розгу!» Привел же я эти ребяческие думы потому, что... (прошу снисхождения у читателя) мне и до сих пор кажется, что математика и музыка — полюсы человеческого духа, и, может быть, если бы моя жизнь сложилась по-другому, я бы продолжал размышлять и фантазировать на эту тему.

Несмотря на то, что это лишь ребяческий бред, доля истины в нем есть, и привел я его только потому, что теперь, имея огромный педагогический опыт, слишком хорошо знаю, как часто даже способные, умеющие справиться со своей задачей, ученики не подозревают, с каким великим проявлением человеческого духа они имеют дело. Понятно, что это не способствует художественности их исполнения, — в лучшем случае они застревают на уровне хорошего ремесла.

Да не заподозрят меня, читая слова «великий», «большой», в карлейлизме («герой и преклонение перед ним»). Старая теория героя и толпы умерла вместе со многими иллюзорными идеями прошлого; мы слишком хорошо знаем, что так называемый великий человек — такой же продукт своего времени, как и всякий другой, но мы также знаем, что такой «продукт», если он называется Пушкиным или Моцартом, принадлежит к самому драгоценному, что родила наша грешная земля. К тому же такой

---

<sup>2</sup> Нечего и говорить, что и Канта, и (особенно) Гегеля я знал тогда чрезвычайно поверхностно, а Бетховена совсем недурно.

«продукт» — самое сложное из всего, что есть на свете, сложнее строения галактик или атомного ядра. Говоря это, желаю подчеркнуть, как важно внушить любому ученику с самого начала, с каким драгоценным материалом он будет иметь дело в своей жизни, если только действительно отдаст себя служению искусству. Меня никогда не покидает ощущение «чуда», когда я объясняю ученикам гениальные творения великих музыкантов и мы вместе стараемся исследовать по мере сил их глубины, проникнуть в их тайны, понять их закономерности, возвыситься до их высоты. Знаю, что это ощущение «чуда» и связанной с ним радости — радости от его восприятия и осознания — дает мне весь смысл моей жизни, заставляет меня как педагога работать гораздо больше, чем «полагается по штату», и жертвовать собой без всякого сожаления.

Постараюсь высказать свои соображения об отдельных звеньях фортепианной игры, как они представляются методисту: о художественном образе (сиречь о самой музыке), о ритме, о звуке, о различных видах техники.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Признаюсь, что этот заголовок вызывает во мне сомнение, несмотря на то, что понятие, выраженное в нем, общепринято, что все подразумевают под этими словами нечто вполне разумное, понятное и реальное. Но что же такое «художественный образ музыкального произведения», если это не сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и ее составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т. д., с определенным формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием? Сколько раз я слышал, как ученики, не прошедшие настоящей музыкальной и художественной школы, то есть не получившие эстетического воспитания, музыкально малоразвитые, пытались передать сочинения великих композиторов! Музыкальная речь им была неясна, вместо речи получалось бормотание, вместо ясной мысли — скудные ее обрывки, вместо сильного чувства — немощные потуги, вместо глубокой логики — «следствия без причин», вместо поэтических образов — прозаические их отрывки. В соответствии с этим, конечно, и так называемая техника была недостаточна<sup>1</sup>. Такова игра, в которой художественный образ искажен, не занимает центрального положения или даже совсем отсутствует.

Диаметральной противоположностью такого исполнения является, например, исполнение Святослава Рихтера. Читая с листа впервые любую вещь — будь это фортепианное произведение, будь это опера, симфония, что угодно, — он сразу передает ее почти в совершенстве и в смысле выявления содержания, и в смысле технического мастерства (в этом случае все едино).

Что я хочу сказать этим противопоставлением? В о п е р ы х: все, что по вопросу об «образе» говорилось и писалось (за исключением некоторых высказываний очень больших людей), является главным образом плодом установки на какой-то общий (воображаемый) средний тип учащегося, тогда как мы знаем по опыту, что учатся музыке (то есть должны работать над «художественным образом») и минимально одаренные, и гениально одарен-

---

<sup>1</sup> Однажды в моем классе произошло следующее. Один ученик — он впоследствии бросил музыку и стал превосходным инженером — так невыразительно, прозаично сыграл два последних потрясающих «выкрика» в Первой балладе Шопена, что я ему поневоле сказал: «Это звучит, как будто бы девушка в красной шапке на станции метро крикнула: „От края отойдите!“»



ные, живые, реальные люди и что в действительности все ступени и градации между бездарностью и гением заполнены, и как заполнены! С сотнями и тысячами вариантов и уклонении в ту или другую сторону — в зависимости от личных свойств имярека Вывод ясен: в каждом данном случае «работа над художественным образом» будет выглядеть по-разному.

Во-вторых: чем крупнее музыкант, чем более музыка для него — открытая книга, тем меньше (незначительнее) становится проблема работы над образом, она сводится почти к нулю; у таких, как С. Рихтер, вся «работа» состоит фактически в том, что вещь «выучивается». Но именно здесь-то и начинается та огромная работа, углубленная и страстная работа, которая недаром известна в жизни больших художников под названием «муки творчества». Врубель писал сорок раз голову Демона именно потому, что был гениален, а не потому, что был бездарен.

Меня, конечно, спросят: почему я говорю о Рихтере, уникальном даровании, ведь мы, педагоги, «методисты», должны ориентироваться на середняка, может быть, даже ниже, чем середняка, нас Рихтеры не интересуют—это «стихия». Я решительно протестую против такой точки зрения.

Рассуждая так, успокаиваясь на словах «талант», «гений», «стихия» и т. п., мы малодушно отмахиваемся от самой жгучей проблемы, проблемы, которая в первую очередь должна занимать исследователя-методиста. Я убежден, что диалектически продуманная методика и школа должны охватывать все степени одаренности—от музыкально дефективного (ибо и такой должен учиться музыке, музыка — орудие культуры наравне с другими) до стихийно гениального. Если методическая мысль сосредоточивается на малом отрезке действительности («средняке»), то она ущербна, неполноценна, недиалектична и поэтому неправомочна. Если уж быть методистом (а методист обязан исследовать действительность), то быть им до конца, охватывать весь горизонт, а не вертеться в заколдованном кругу своей узкой системочки! Правда, это трудно, очень трудно! Всякий большой пианист-художник является для педагога-исследователя чем-то вроде нерасщепленного атома для физика. Надо иметь много духовной энергии, ума, чуткости, таланта и знания, чтобы проникнуть в этот сложный организм. Но именно этим-то и должна заниматься методика, чтобы выйти из пеленок и перестать наконец вызывать зевоту у каждого, кто действительно является пианистом-музыкантом. Всякая художественная методика должна быть в какой-то мере интересна и поучительна и для мастера, и для ученика, и для начинающего, и для «кончающего», иначе вряд ли она сможет себя оправдать.

Для удобства изложения я согласен временно подавить в себе сомнения насчет правильности выражения «работа над художественным образом» и принять его за чистую монету. В таком случае установим следующее: работа над художественным образом начинается с первых же шагов музыки и музыкального инстру-

мента. Наши лучшие педагоги детских музыкальных школ прекрасно знают, что, обучая ребенка впервые нотной грамоте, они должны из только что усвоенных учеником знаков составить начертание какой-нибудь мелодии (не сухого упражнения), по возможности уже знакомой (так удобнее согласовать слышимое с видимым — ухо с глазом), и научить его воспроизвести эту мелодию на инструменте. Такому первоначальному «муз и ц и р о в а н и ю», конечно, сопутствуют первые простейшие упражнения, преследующие техническую цель — первое ознакомление с фортепиано: это первые шаги на долгом пути познания инструмента и овладения им. Я настаиваю на следующей диалектической триаде: теза — музыка, антитеза — инструмент, синтез — ислоддение. Музыка живет в н у т р и нас, в наптегмозгу, в нашем сознании, чувстве, воображении, ее «местожительство» можно точно определить: это наш слух; инструмент существует вне нас, это частица объективного внешнего мира, которую надо познать, которой надо овладеть, чтобы подчинить ее нашему внутреннему миру, нашей творческой воле.

Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано<sup>2</sup> и усвоением нотной грамоты. Я этим хочу сказать, что, если ребенок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» было выразительно, то есть чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру («содержанию») данной мелодии; для этого особенно рекомендуется пользоваться народными мелодиями, в которых эмоционально-поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую — бодро, торжественную — торжественно и т. д. и т. д. и довел бы свое художественно-музыкальное намерение до полной ясности. По свидетельству опытных педагогов детских школ, среднеодаренные дети с гораздо большим воодушевлением играют народные мелодии, чем инструктивную детскую литературу, где преследуются чисто технические и «умственные» задачи (например, игра целыми нотами, половинными и т. д., паузы, стаккато, легато и т. д.); эти задачи, разрешение которых развивает и ум, и пальцы ребенка, его действительную «рабочую» энергию и поэтому совершенно необходимые и незаменимые, оставляют совершенно незатронутыми его душу и воображение<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Я вовсе не имею в виду, конечно, что это должно произойти на первом же уроке; в каждом данном случае рассудительный педагог сумеет найти подходящий для этого момент; важно, чтобы это произошло как можно раньше.

<sup>3</sup> Разумеется, кроме народных мелодий надо пользоваться множеством простейших мелодий Гайдна, Моцарта, Вебера, Чайковского, Глинки и других, не говоря уже об изумительных сборниках Шумана и Чайковского, специально посвященных детям и юношеству — на более высокой степени развития — и имеющих чисто художественную ценность.

Все, что я здесь говорю, старо, как сама музыка и ее изучение,— это всем известно. Я хочу только осветить некоторые детали вопроса, поставить точки над «и».

Все мы знаем, что развитие богатства и разнообразия пианистических приемов, их точности и тонкости, необходимых пианисту-художнику для передачи всего разнообразия реально существующей, неизмеримо богатой фортепианной литературы, достижимо только посредством изучения именно самой этой литературы, то есть живой, конкретной музыки<sup>4</sup>. Пока ребенок играет упражнение или этюд, какую-нибудь чисто инструктивную пьесу, лишенную художественного содержания, он может по желанию играть медленнее или скорее, громче или тише, делать или не делать нюансы, то есть в его исполнении неизбежна некоторая доля неопределенности и произвола, это будет игра «вообще», лишенная ясной целеустремленности (игра ради игры, а не ради музыки), игра, которую можно охарактеризовать так: «играю что выходит» (часто это скорее то, что не выходит). Для того чтобы «выходило», чтобы эта инструментально-техническая работа (я хочу сказать: работа над овладением инструментом и тренировка двигательного аппарата) приносила действительно пользу, необходимо ставить ученику ясные и определенные цели и неукоснительно добиваться полного их достижения, например: сыграть этюд или упражнение с такой-то, а не иной скоростью, с такой-то, а не меньшей и не большей силой; если цель этюда — развитие ровности звучания, то не допускать ни одного случайного акцента, ни одного запаздывания или ускорения; если они случаются — тут же исправлять неточности и т. д. и т. д. (предполагается, что разумный педагог не будет ставить ученику неосуществимых задач).

Что же происходит, если ребенок играет не инструктивно-этюдную пьесу, а настоящее художественное произведение, пусть даже простейшее? Во-первых, его эмоциональное состояние будет совершенно иное, повышенное по сравнению с тем, какое бывает при разучивании «полезных» упражнений и сухих этюдов (а это решающий момент в работе). Во-вторых, ему с гораздо большей легкостью можно будет внушить — ибо его собственное понимание будет идти этому внушению навстречу,— каким звуком, в каком темпе, с какими нюансами, с какими замедлениями и ускорениями (буде они оправданы в данной пьесе) и, следовательно, какими «игровыми» приемами надо будет исполнять данное произведение, чтобы оно прозвучало ясно, осмысленно и выразительно, то есть — адекватно своему содержанию. Эта работа, работа ребенка над музыкально-художественно-поэтическим произведением (то есть над художественным

---

<sup>4</sup> Конечно, любой рассудительный пианист составит себе по мере необходимости специальные технические упражнения для овладения особыми трудностями изучаемого стиля, автора или пьесы — таково требование правильного дедуктивного мышления.

образом и воплощением его в фортепианном звучании), будет в зародышевой форме той работой — богатой, целеустремленной, направленной, точной и разнообразной в отношении приемов, — о которой я говорил выше, характеризуя занятия зрелого пианиста-художника.

Я думаю, что нетрудно угадать, к чему ведут мои размышления о столь известных, может быть, даже набивших оскомину предметах. Я призываю к тому, чтобы по возможности прямолинейно, не сбиваясь с пути и не слишком задерживаясь на его этапах, стремиться к цели, а цель эта — художественное исполнение художественной музыкальной литературы, воскрешение к жизни звука немой нотной записи.

Здесь я скажу несколько слов о знаменитом пианисте Л. Годовском.

Л. Годовский, мой несравненный учитель, один из великих пианистов-виртуозов послерубинштейновской эпохи, как-то говорил нам в классе, что никогда не учил гамм (и, конечно, это так и было), а играл он их с таким блеском, ровностью, быстротой и красотой звучания, что я, пожалуй, лучшего и не слышал. Он играл наилучшим образом гаммы, которые попадались в пьесах, и таким образом научился идеально играть «гамму как таковую»<sup>5</sup>. Маленькая, но значительная подробность.

В чем состоял педагогический метод Годовского? Как известно, он слыл «волшебником техники» («ein Hexenmeister der Technik» — таково было единодушное мнение немецкой и мировой критики), а потому многочисленные молодые пианисты всех стран стремились к нему главным образом в надежде получить рецепт для достижения «виртуозной техники». Но увы! Годовский почти ни слова не говорил о технике в том смысле, как ее понимали эти молодые люди; все его замечания во время урока были исключительно направлены на музыку, на исправление музыкальных недочетов исполнения, на достижение максимальной логики, точности слуха, ясности, пластики на основе точнейшего соблюдения нотного текста и пространного толкования его. Больше всего он уважал в своем классе настоящих музыкантов и относился с явной иронией к пианистам, у которых пальцы работали быстро и ловко, а мозги медленно и туго (таких было несколько человек в мое время). Он терял моментально всякий интерес к ученику, который обнаруживал слуховые недочеты, заучивал грубо неверные ноты и проявлял дурной вкус. Так, однажды на первом же уроке «провалилась» одна уже концертирующая пианистка только потому, что в предпоследнем такте седьмого (до-мажорного) этюда оп. 10 Шопена брала лишнюю ноту (терцию) в левой руке,

---

<sup>5</sup> Обращаю внимание: это дедукция вместо гораздо более обыкновенной и общепринятой, но гораздо менее достоверной и надежной индукции — сперва выучить «гамму как таковую», а потом уже играть ее в пьесе.

а именно:



вместо правильного:



На повторные просьбы Годовского сыграть верный аккорд она никак не могла понять, что от нее требуется. Н удивленно пожимала плечами и уверяла, что играет «чисто». После урока Годовский уже в коридоре спросил меня с убийственно-иронической усмешкой: «Как вам нравится известная пианистка N ?» (Как и следовало ожидать, N впоследствии оказалась довольно-таки слабой пианисткой, но сильной истеричкой.)

Все высказывания Годовского о методике игры обычно сводились к нескольким скупым словам о *Gewichisspiel* («весовой игре») и *vollständige Freiheit* (полной свободе). Что и говорить\* *sapienti sat*<sup>6</sup>. Впрочем, раза два-три он рекомендовал некоторым ученикам поработать над восьмым фа-мажорным этюдом Клементи (ред. Таузига) 33 способами, которые кратко демонстрировал. Понятно, он полагал, что ученики, интересующиеся не только виртуозной техникой вообще, но именно его (неслыханными) достижениями, должны были быть знакомы с его обработками, в особенности же с его «50 Chopin-Studien», 50-ю обработками этюдов Шопена (некоторые совершенно трансцендентной трудности и несравненные по музыкальному остроумию и комбинаторскому гению), обработками, в которых не только нотный текст, но и примечания к нему представляют исчерпывающую школу современной виртуозной техники, конечно, в стиле Годовского<sup>7</sup>.

Повторяю, во время урока Годовский был не учителем игры на фортепиано, а прежде всего учителем музыки, то есть тем самым, кем бывает неизбежно каждый настоящий художник, музыкант, пианист, как только он становится педагогом.

Я думаю, что всякому понятно, почему я в данном контексте вкратце обрисовал педагогический метод Годовского.

Да не обвинят меня в нескромности, если я сейчас расскажу немного о себе; ведь для всякого мыслящего человека «я» есть не только субъект, но в то же время один из объектов познания действительного мира, правда, немного своеобразный объект, к которому отнестись с должной «объективностью» бывает труднее, чем ко всякому другому объекту. Расскажу о себе в связи с вопросом о «работе над художественным образом».

Музыкой я заражен с самого раннего возраста, музыкальная

---

<sup>6</sup> Для понимающего достаточно (*лат.*).

<sup>7</sup> Понятно, знаменитые эти обработки этюдов являются страшным снижением художественного уровня подлинника: гениальные фортепианные поэмы, всеисильное средство изучения музыки и фортепиано, скромно именуемые этюдами, Годовский превратил в настоящие этюды, только этюды, отняв таким образом у понятия «этюды» тот высший художественно-поэтический смысл, который придали ему Шопен (прежде всего), Лист, Скрябин, Рахманинов, Дебюсси, но поиграйте-ка этюды Годовского...

бацилла свирепствовала и в семье моего отца, и в семье матери (оба были учителями музыки, то есть фортепианной игры, в провинциальном городе Елисаветграде, ныне — Кировоград).

С детства, раньше чем я себя помню, я слышал музыку, причем слышал невероятное количество сквернейшей музыки благодаря урокам родителей (девять десятых учеников были самые обыкновенные музыкально неспособные дети, учившиеся музыке, как любой грамоте), а действительно хорошей, первоклассной музыки почти не слышал. «Питательная среда» для моих способностей была более чем мизерная.

Самым большим музыкальным и семейным событием были приезды из Петербурга дяди, Феликса Михайловича Блуменфельда, брата матери. Никогда не забуду, как совсем ребенком еще я слушал целыми вечерами до глубокой ночи (во время его пребывания разрешалось ложиться спать очень поздно) его великолепную игру. Играл он массу фортепианных произведений, особенно Шопена, Шумана, Листа, свои сочинения, Глазунова, Балакирева, Лядова, но больше всего во мне запечатлелись тогда некоторые оперы Вагнера — «Мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Зигфрид», которые он играл иногда целиком в один вечер, к великому нашему восторгу.

Благодаря ему я тоже впервые услышал «Пиковую даму», «Бориса Годунова», оперы Римского-Корсакова. Конечно, и сестра, и я должны были ему играть и выслушивали благоговейно его замечания. Незабываемые, блаженные дни! Жизнь казалась праздником, с утра до ночи нас не покидало ощущение радости и счастья!

Но, увы, это случалось не чаще, чем раз в три-четыре года, и длилось не больше недели-двух. А потом наступали опять будни, которые надо было заполнять и оживлять уже собственными силами.

Когда мне было лет восемь или девять, я стал сперва понемногу, а потом все больше — и чем дальше, тем с большим азартом — импровизировать на рояле. Иногда (это было немного позднее) я доходил до полной одержимости: не успевал проснуться, как уже слышал внутри себя музыку, свою музыку, и так почти весь день. Но я почему-то скрывал это (особенно от отца) и импровизировал на рояле только в те часы, когда родителей не было дома (позднее нас с сестрой пощадили, и мы уже реже слышали ученическое ковырянье, зато больше сами стали заниматься).

Помню, как сейчас, что, когда я шел на урок к дяде и тете Пржишиховским (у которых учился математике, истории, географии и французскому языку), я иногда буквально задыхался от наполнявшей мою голову музыки: когда внутри «пелось» какое-нибудь торжественное *Adagio*, я шел медленно и важно; когда же начиналось *Allegro con Tuoco* или *Presto furioso*, я несся галопом по пустынным переулкам, а за мной с яростным лаем неслись разноцветные дворняжки, пулей вылетающие из

подворотен. Это было незабываемо счастливое, восторженное время, длившееся — конечно, со всякими перипетиями, «небывальными» взлетами и падениями («himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt») — приблизительно до 16—17 лет, когда я окончательно «запер свой ящик и ключ бросил в море», отказался от собственной музыки и занялся только чужой. Начался страшный кризис, тянувшийся несколько лет, тяжелое, болезненное время. Я как бы упал с неба на землю и чуть не разбился, я очень медленно выздоравливал. Впоследствии я прошел полный курс теории и композиции у профессора Павла Федоровича Юона<sup>8</sup> в Берлине. Он считал меня одаренным, настойчиво уговаривал отдаться композиции, но я остался верен своему решению, о причинах которого здесь говорить не хочу. Забавно, что после нескольких уроков, когда я принес своему профессору некоторые сочинения — сложные каноны и фуги в современном стиле, сонатину в классическом духе, формально очень стройную, но безличную, так как писал я скорее для упражнения, чем «из вдохновения», две-три песни и фортепианные мелочи (все это помимо школьных задач), — забавно, говорю я, что Юон, услышав все это, сказал мне: «В сущности, вы знаете все, чему я вас могу научить. Но если хотите, для гимнастики ума займемся строгим контрапунктом, это всегда полезно». Я согласился и десять месяцев непрерывно писал кроме упражнений мотеты, мадригалы, даже одну пьесу на 12 голосов в строгом стиле на латинский текст.

В пианистической работе я с двенадцатилетнего возраста был, в сущности, предоставлен самому себе. Как это часто бывает в семьях учителей, родители были так заняты (буквально с утра до позднего вечера) учениками, что для собственных детей почти не имели свободного времени. И это несмотря на то, что они со свойственным всем родителям пристрастием были чрезвычайно высокого мнения о моем даровании (я сам был гораздо трезвее, всегда знал массу недостатков за собой, хотя временами и чувствовал в себе нечто «не совсем обычное»). Но об этом я уже говорить не буду: меня знают как пианиста, знают мои хорошие и дурные стороны, и никому не может быть интересен мой «доисторический период». Скажу только, что из-за этой ранней «самостоятельности» я наделал массу глупостей, которых мог бы прекрасно избежать, если бы еще годика 3—4 находился под бдительным надзором опытного, умного музыканта-педагога<sup>9</sup>. Мне не хватало того, что называют школой, дисциплиной. Однако нет худа без добра: моя вынужденная самостоятельность заставила меня, хотя подчас и извилистыми путями, дойти до многого собственным умом, и даже самые мои неудачи и заблуждения впоследствии часто оказывались поучительными и полезными, а в таком деле, как занятие искусством, где индивидуальность решает если не все,

<sup>8</sup> Ученик С. И. Танеева и брат нашего известного художника К. Ф. Юона

<sup>9</sup> Насколько лучше положение нынешних детей, учащихся в детских музыкальных школах, особенно в ЦМШ! Я мог бы об этом рассказать длинную повесть.

то почти все, единственной прочной базой всегда будет добытое собственными силами и на собственном опыте изведенное.

Мне хотелось, да простит мне читатель, эту автобиографическую справку привести как раз здесь, в главе о художественном образе. Думаю, что это пояснит читателю, почему мне трудно бывает говорить о работе над художественным образом вне общего комплекса музыки и работы пианиста. Конечно, я, как профессионал, эту дифференциацию часто осуществлял, особенно когда стал уже старше и сознательнее; как и всякий другой, я подолгу иногда повторял не только технически особенно трудные места, но также какую-нибудь простейшую фразу (например, из мазурки Шопена, сонаты Моцарта) с целью возможно более яркого воплощения музыкально-художественного замысла.

Выше я говорил, как происходит «ознакомление с произведением» у подлинно крупного музыканта. Очевидно, здесь мгновенно и подсознательно проделывается громадная «работа над художественным образом», об этом ясно говорит его исполнение. (Чтобы не было путаницы в понятиях, замечу, что бывают часто «мастаки», которые безошибочно могут прочесть с листа без одной запинки или фальшивой ноты самые сложные произведения, но и исполнение при этом бывает самое обыкновенное, даже дрянное. Таких пианистов не следует смешивать с Рихтером, у которого поражает как раз совершенство исполнения.) Нам известны подвиги Листа: например, он однажды с листа чудесно сыграл перед аудиторией «Карнавал» Шумана<sup>10</sup>.

Я привожу эти факты «молниеносного» овладения музыкой (а следовательно, и «художественным образом»), которые могли бы произвольно умножить на основе проверенных свидетельств о многих крупных музыкантах, не для того, чтобы еще раз говорить об их «гениальности», слишком всем известной, но для того, чтобы задаться вопросом: что же тут, собственно, происходит, какие педагогические и методические выводы можно сделать из этих реальных явлений на пользу середняку, на пользу всем учащимся.

Полагаю, что, несмотря на таинственность «гениального дарования», оно поддается не только описанию, но также исследованию и анализу. У педагогов нашей профессии очень распространено мнение, что средний ученик ни в коем случае не должен подражать большому таланту: *quod licet Jovi pop licet bovi* ". Подражать, тем более глупо подражать (а это — явление довольно распространенное), конечно, только вредно, но учиться<sup>12</sup> у того, кто больше умеет и больше знает, — всегда полезно.

---

<sup>10</sup> Но нет роз без шипов: Клара Шуман говорит, что у нее на квартире Лист отвратительно сыграл квинтет ее мужа, и только вежливость не позволила ей выйти возмущенной из комнаты. Впрочем, не надо забывать, что Клара далеко не беспристрастно относилась к великому Францу.

<sup>11</sup> Что дозволено Юпитеру, не дозволено быку *(лат.)*.

<sup>12</sup> А в это понятие входит подчинение, уподобление, следовательно, и некоторое подражание.



Кажется, ясно. Каждый педагог по опыту знает, как сильнейшие ученики «подтягивают» более слабых; это соревнование возникает непосредственно и стихийно, но вместе с тем благодаря честолюбию — сознательно. Наши методические рассуждения должны помочь ему, но не тормозить его. И поэтому я считаю что для педагогики не только не вредно (даже имея дело с самым посредственным учеником), но, наоборот, чрезвычайно плодотворно ни на минуту не забывать о тех вершинах музыкальной одаренности, которые — хотим мы этого или нет — определяют ход развития музыки и музыкальной жизни, в том числе и наших повседневных педагогических усилий. Короче, я полагаю (да не упрекнут меня в беспочвенном оптимизме), что, стараясь в меру сил проникнуть в «механику» крупнейшего дарования мы извлечем всегда что-нибудь полезное и применимое даже для самого среднего ученика. Исходя из этого, впрочем совершенно интуитивного, убеждения я в своей педагогической практике никогда не приспособлял произведения к ученику, а всегда лишь старался приспособить ученика к произведению, чего бы ему, да и мне, это ни стоило.

В моем уме, в моей душе живет какое-то представление, скажем, о Бетховене; я его люблю, я его боготворю, я его переживаю как значительнейшее событие моей жизни, я чувствую и знаю, что он выразил то-то и то-то, создал нечто, чего до него никогда не было, и знаю в меру моих способностей, что это надо передать так-то и так-то. Могу ли я отказаться от этого ярчайшего, реальнейшего образа и видения, могу ли я идти на какие бы то ни было уступки и компромиссы в угоду слабосильному ученику<sup>3</sup> — Никогда. Это означало бы не уважать ни себя, ни ученика. Мне не раз намекали педагоги, слышавшие мои занятия, что это своего рода донкихотство, — все равно, мол, никогда «не получится» то, чего я хочу, ученику (данному) это не под силу. «Милые коммерсанты, — отвечал я им, — вы хотите 100-процентных прибылей, а я буду рад-радешенек, если получится 10%»<sup>13</sup>.

Таков неизбежно «оптимистический скептицизм» опытного педагога. Смысл и плодотворность этого рода занятий состоит, как понятно всякому, в том, что ученику дается очень яркая, высокая и трудная цель (в связи с его возможностями и представлением), которая определяет направление и интенсивность работы — единственный залог развития и роста. И я хорошо знаю, что эти 10% дают иногда гораздо более богатые всходы, чем 100% «хрестоматийного глянца», который, вопреки Маяковскому и мне, грешному, до сих пор еще кое-кем ценится превыше всего<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Здесь нет никакого противоречия с вышесказанным: я ни в коем случае не могу снизить своих требований, хотя прекрасно знаю, что результаты бывают совершенно различные.

<sup>14</sup> Нередко интенсивность и требовательность моих занятий уступают место более спокойному модусу; это бывает особенно со старыми, уже испытанными учениками, а иногда вследствие переутомления от огромной нагрузки.

Итак, чем ниже музыкально-художественный уровень, то есть данные интеллекта, воображения, слуха (!), темперамента и т. д., а также чисто технические способности ученика, тем большую, тем более сложную проблему представляет для него и его педагога так называемая «работа над художественным образом», то есть тем труднее добиться от него художественно удовлетворительного, заинтересовывающего, волнующего и захватывающего исполнения; даже если он владеет хорошей техникой исполнения, дающей пищу и уму, и сердцу. А ведь если этого нет, то вообще исполнять — для ко-го-то — не стоит; вот тут, кстати, источник вздохов Антона Рубинштейна: «все умеют играть» — читайте между строк: все умеют играть, а мало кто умеет исполнять.

Я не говорю о пианистах, подобных Рахманинову. Даже я, грешный, при первом знакомстве схватываю сущность любого произведения, и разница между этим первым «схватыванием» и исполнением в результате выучивания вещи заключается только в том, что (выражаясь по-старинному) «дух облекается плотью» — все, что предопределено представлением, чувством, внутренним слухом, пониманием (эстетически-интеллектуальным), становится исполнением, становится фортепианной игрой. Я не хочу этим сказать, что работа над произведением ничего не прибавляет к первоначальному его восприятию и замыслу, — отнюдь нет!!

Отношение между этими двумя явлениями такое же, как между законом и его проведением в жизнь, между волевым решением и его реальным осуществлением. Я хочу только сказать, что если нет «закона», если нет воли, то нет и реальности, нет воплощения. Здесь узловой пункт, на этот центр должен воздействовать педагог, руководитель, воспитатель; понятно, что в случаях, когда ученик полон этой творческой воли, роль педагога сводится только к роли советчика и старшего коллеги. Иногда даже рекомендуется полное невмешательство, дружеский нейтралитет.

Вывод из всех моих соображений напрашивается сам собой: достигнуть успехов в работе над «художественным образом» можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически, а следовательно, и пианистически, иначе воплощения-то не будет! А это значит: развивать его слуховые данные, широко знакомить его с музыкальной литературой, заставлять его подолгу вживаться в одного автора (ученик, который знает пять сонат Бетховена, не тот, который знает двадцать пять сонат, здесь количество переходит в качество), заставлять его для развития воображения и слуха выучивать вещи наизусть только по нотам, не прибегая к роялю; с детства научить его разбираться в форме, тематическом материале, гармонической и полифонической структуре исполняемого произведения (мое неукоснительное требование: если талантливый ученик лет в 9—10 может хорошо сыграть сонату Моцарта

или Бетховена, он должен суметь рассказать, словами рас-ска-зат-ь многое существенное, что в этой сонате происходит с точки зрения музыкально-теоретического анализа), возбуж-дать — если это нужно, то есть не заложено в самом ученике, всячески его профессиональное честолюбие: равняться на луч-ших; развивать его фантазию удачными метафорами, поэтичес-кими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, осо-бенно душевной, эмоциональной жизни, дополнять и толковать музыкальную речь произведения (но не дай бог впасть в пошлое «иллюстрирование»), всемерно развивать в нем любовь к другим искусствам, особенно к поэзии, живописи и архитектуре, а глав-ное — дать ему почувствовать (и чем раньше, тем лучше) этиче-ское достоинство художника, его обязанности, его ответствен-ность и его права.

Прочитав до сих пор эту главу, читатель, пожалуй, скажет: «Что же, ничего конкретного о работе над образом он так и не сказал». Отвечу на это: «Приходите в класс, посидите в нем ме-сяц-другой, и вы получите такую порцию конкретного, что вам ее хватит надолго».

Чтобы придать этим запискам желательную конкретность, я должен был бы снабдить их бесчисленными нотными примерами, развернутыми описаниями того, как проходила работа с учени-ком или с разными учениками над тем или иным произведением (ведь бывает, что мы сидим с учеником  $!'/2-2$  часа над одной страницей текста; это происходит обычно в начале моих занятий с учеником), но тогда эта глава разрослась бы до размеров тол-стенного тома. Я даже не могу привести здесь и малой доли тех советов, которые даю ученику для изучения заданного про-изведения и овладения им: эти советы, понятно, предшествуют созданию «художественного образа». Но два-три совета все-таки приведу.

Я предлагаю ученику изучать фортепианное произведение, его нотную запись, как дирижер изучает партитуру — не только в це л о м (это прежде всего, иначе не получится целостного ЦттеЧатления, цельного образа), но и в деталях, разлагая сочине-ние на его составные части — гармоническую структуру, полифон<sup>^</sup>ическую; отдельно просмотреть главное — например, мелодиче-скую линию, «второстепенное» — например, аккомпанемент; осо-бенно внимательно остановиться на решающих «поворотах» со-чинения — например (если это соната), на переходе ко второй теме (побочной), или к репризе, или к коде, в общем, на основ-ных вехах формальной т т р у к т у Е<sup>™</sup> и т. д. При такой работе ученику открываются удивительные вещи, не распознан-ные сразу красоты, которыми изобилуют произведения великих композиторов. Кроме того, он начинает понимать, что сочинение, прекрасное в целом, прекрасно в каждой своей дета-ли, что каждая «подробность» имеет смысл, логику, выразитель-

ность, ибо она является органической частицей целого. Такую работу я рекомендую проводить гораздо усерднее, чем общепризнанную работу отдельно левой и правой рукой, которую допускаю в некоторых особых случаях,— она нужна так же, как нужны «запасные выходы» в здании на случай пожара или других неприятностей<sup>15</sup>.

Если произведение уже изучено, усвоено, выучено наизусть, в общем, как говорится на ученическом жаргоне, «выходит» или «получается», то в чем же будет состоять та особенная работа, которая может придать исполнению настоящую художественную ценность? Что сделать, чтобы это исполнение было затрагивающим, волнующим, интересным, доходчивым? (Напоминаю в третий или четвертый раз, что одним это дается сразу, другие же должны добиваться этого в меру сил и возможностей.) Знаю, мне ответят: это дело таланта, одни это могут, другие нет — вот и все. Пока я педагог, я буду затыкать уши, чтобы не слышать этого голоса. «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман».

Итак, что же нужно исполнителю, чтобы «глаголом жечь сердца людей», ну, если не жечь, то хотя бы разогреть, расшевелить немного?..

Одни говорят: терпение и труд; другие — страдания и лишения; третьи — самопожертвование и многое, многое еще. Всем известно, какое огромное значение для молодых художников имеет удача, случайная и заслуженная, успех, признание... Все это верно, все это входит неизбежно в биографию человека, которому есть о чем повествовать другим, но я сейчас не хочу заглядывать так далеко, не хочу заниматься «психологией». Наше дело маленькое (и очень большое в то же время) — играть так нашу изумительную чудесную фортепианную литературу, чтобы она *н р а в и л а с ь* слушателю, чтобы она заставляла сильнее любить жизнь, сильнее чувствовать, сильнее желать, глубже понимать...

Конечно, всякий знает, что педагогика, ставящая себе такие цели, перестает быть только педагогикой, но становится воспитанием. А ведь она не всегда бывает такой даже у выдающихся педагогов. Как ни изумителен, неподражаем был Годовский, он занимался с некоторыми учениками (особенно с частными, которые платили ему тем больше денег, чем меньше у них было таланта) абсолютно формально, чтобы не сказать формалистично. Урок часто ограничивался тем, что Годовский рисовал в тексте несколько динамических и агогических знаков, расставлял две-три аппликатуры, делал несколько замечаний, похожих на рецепты, и задавал следующий урок. Его неизменное бесстрашие и холодная деловитость были при этом непоколебимы. Никакого

---

<sup>16</sup> Конечно, бывают ученики, которым я усиленно рекомендую работу каждой рукой отдельно — «запасный выход» надо использовать,— но наряду с выполнением указанной работы.

желания заглянуть поглубже в душу ученика, переделать его (расшевелить его скучные потроха), поставить перед ним какие-нибудь трудные художественные и эмоциональные задачи ничего этого и в помине не было. Он не проявлял ни радости, ни огорчения, ни гнева, ни одобрения, только временами, когда ученик играл слишком уж неинтересно или неумно, отпускал ироническое замечание или не лишённую яда шутку. Но авторитет и престиж его были так велики, что и такой урок ученик воспринимал как нечто значительное и драгоценное. «He was great today»<sup>16</sup>, — восклицал восторженный американец, после того как Годовский проставил ему две аппликатуры и проводил с милой шуткой до дверей прихожей.

Правда, на уроках в Meisterschule, где присутствовало много народу (8—9 человек «играющих», то есть настоящих Meisterschüler\*ОВ, и человек 20 Hospitanten, вольнослушателей, имевших только право присутствовать в классе, но не игравших) и где были настоящие талантливые люди, он был совсем другой. Но старания «раскрепостить атомную энергию» в ученике или чего-нибудь подобного я в нем никогда не замечал; очевидно, он втайне — и тут нельзя ему отказать в известной мудрости — не очень-то верил во всемогущество педагогики. При всем моем бесконечном уважении к Годовскому, великому мастеру, думаю, что преподавать так, как он это иногда делал, сейчас в нашей стране невозможно (имею в виду, конечно, крупного педагога-музыканта, того, кому «дано знать»)<sup>17</sup>.

Я думаю, что задача укрепить и развить талантливость ученика, а не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким (продолжать не буду!), есть реальная, если не вполне осуществимая, то диктуемая законом нашего времени и самого искусства, в любое время диалектически оправданная задача.

В сущности, я все это уже сказал, когда говорил о «10% прибыли», которые меня устраивают, но мне хотелось высказаться яснее. Возвращаясь к поставленному вопросу: как заставить и можно ли заставить ученика, «играющего хорошо»<sup>18</sup>, играть, как художник, то есть заразительно, «доходчиво», «необыкновенно» (в смысле отличия от среднего стандарта) и т. д., — я отвечаю: да, можно, до некоторой степени можно, в р е м е н а м и можно от него добиться исключительных результатов; вспомним великолепное рассуждение Станиславского об артистах, которые бывают гениальны по «дванадцатым праздникам», — ведь лучше

---

<sup>16</sup> «Он был велик сегодня!» (англ.).

<sup>17</sup> Да простит мне мой несравненный покойный учитель, что я критикую; критикую не я — наше время критикует.

<sup>18</sup> Кавычки означают, что он играет не очень хорошо.

по двенадцатым, чем никогда! Средство? Воздействие не только интеллектуальное, но и эмоциональное!

Талант есть страсть плюс интеллект. Главная ошибка большинства «методистов от искусства» состоит в том, что они понимают только интеллектуальную» вернее рассудочную, сторону художественного «действия» и стараются на нее только влиять своими умозрительными советами и рассуждениями, забывая совершенно о другой стороне — этот неудобный «икс» они просто сбрасывают со счетов, не зная, что с ним делать. Поэтому так пуста всякая методика (по крайней мере, такой она была до сих пор), потому-то она неизбежно вызывает ироническую улыбку у действительно знающих, у людей активного художественного труда.

Одним из моих главных требований для достижения художественной красоты исполнения является требование простоты и естественности выражения. Эти два словечка, столь знакомые и понятные с виду, я должен был бы расшифровать, ибо они сложны и многозначительны; но это заняло бы опять несколько страниц, поэтому умолкаю в надежде, что читатель сам их разовьет и почувствует их огромное решающее значение, когда они применяются на деле.

Вся работа, протекающая у меня в классе, есть посильная работа над музыкой и ее воплощением в фортепианной игре, другими словами — над «художественным образом» и фортепианной техникой. Никуда не годится тот педагог, будь он хоть о семи пядей во лбу, который удовлетворяется рассказами об «образе», о «содержании», о «настроении», об «идее», о «поэзии» и не добивается конкретнейшего, материального воплощения своих высказываний и внушений в звуке, фразе, нюансировке, совершенной фортепианной технике. Так же никуда не годится педагог, который видит ясно одну лишь фортепианную игру, фортепианную «технику», а о музыке, ее смысле и ее закономерностях имеет лишь смутное представление.

Чтобы дать все-таки конкретный пример нашей работы в классе над «художественным образом» плюс музыкой, плюс фортепианной техникой, опишу подробно занятия с учеником, играющим сонату Бетховена *cis-moll Quasi una fantasia op. 27*. Одной странички бетховенского текста вполне достаточно, чтобы читатель составил себе ясное представление о том, как протекает подобная работа над любым фортепианным сочинением.

Итак, ученик играет так называемую Лунную сонату.

Особенно сложные задачи ставит обычно вторая часть, *Allegro Des-dur*, и понятно почему: первая часть — выражение глубочайшей скорби — и третья — отчаяния (*disperato*) — более ясны и определены, более сильны в своей потрясающей выразительности, чем зыбкое, «скромное», утонченное и одновременно страшно простое, почти невесомое *Allegretto*. «Утешительное» настроение (в духе *Consolation*) второй части у недостаточ-но чутких учеников легко переходит в увеселительное *scherzando*,

в корне противоречащее смыслу произведения. Виной этому слишком сухое *staccato*:



(то же в аналогичных местах), а также слишком быстрый темп.

Я слышал десятки, если не сотни раз такую трактовку. В таких случаях я обычно напоминаю ученику крылатое словцо Листа об этом *Allegretto*: «une fleur entre deux abimes»<sup>19</sup> и стараюсь ему доказать, что аллегория эта не случайна<sup>20</sup>, что она удивительно точно передает не только дух, но и форму сочинения, ибо первые такты мелодии:



напоминают поневоле раскрывающуюся чашечку цветка, а последующие (см. нотный пример 1) — свисающие на стебле листья.

Прошу помнить, что я никогда не «иллюстрирую» музыку, то есть в данном случае я не говорю, что эта музыка есть цветок, — я говорю, что она может вызвать духовное, зрительное впечатление цветка, символизировать его, подсказать воображению образ цветка. Всякая музыка есть только данная музыка. А-А в силу того, что музыка — законченная речь, ясное высказывание, что она имеет определенный имманентный смысл и поэтому для ее восприятия и понимания не нуждается ни в каких дополнительных словесных или изобразительных толкованиях и пояснениях. Для ее понимания существует, как известно, целый ряд дисциплин: теория музыки, учение о гармонии, о контрапункте, о строевании музыки (анализ форм) — дисциплины, вечно развивающиеся и разветвляющиеся, как всякий вид познания при наличии нового познаваемого. Но ведь у нас в мозгу работает некий «фотоэлемент» (думаю, что всякий знает об этом чудо-аппарате), умеющий переводить явления одного мира восприятий в другой. Ведь синусоида, начерченная на пленке, звучит! Неужели человеческий дух должен быть беднее и тупее им же созданного аппарата?<sup>1</sup> Вот почему для людей, одаренных творческим воображением, вся

<sup>19</sup> «Цветок между двумя безднами» (фр.).

<sup>20</sup> Ведь можно было сказать: улыбка среди потоков слез или что-нибудь подобное.

Музыка целиком в одно и то же время и программна (так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже!), и не нуждается ни в какой программе, ибо высказывает на своем языке до конца все свое содержание.

Таковы «антиномии» в нашем искусстве.

Вернемся к уроку. Бывало, фраза Листа — «une fleur entre deux abimes» — внушала мне размышления о роли цветка в искусстве. Я приводил ученикам известные примеры из архитектуры, скульптуры и живописи. Я показывал музыкальные фразы и мотивы, в которых образ цветка в соответствии с характером музыки угадывался так же, как в бетховенском Allegretto. Ведь цветок живет и в музыке, как в других искусствах, ибо не только «переживание цветка», его запах, его поэтические чарующие свойства, но самая форма его, структура, цветок как видение, как явление не может не найти своего воплощения в искусстве звука, ибо в нем находит воплощение и выражение всё без исключения, что может испытать, пережить, продумать и прочувствовать человек.

Многим кажется парадоксом и вызывает даже презрительную усмешку, когда я как музыкант формулирую мое отношение к познанию: все познаваемое музыкально<sup>21</sup>. Мне возражали: разве можно сказать, что периодическая таблица Менделеева «музыкальна»? Конечно, периодическая таблица — химический закон, а соната Бетховена — музыка, воплощение музыкальных законов, А-А. Но разве не понятно, что периодическая таблица как открытие, как великий подвиг человеческого ума, как метод познания природы (с которой художники бывают иногда более тесно связаны, чем ученые, исследующие ее) далеко выходит за строгие границы химии и постигший ее музыкант, если он обладает способностью к ассоциативным связям, к мышлению широкими аналогиями (не поддаваясь соблазну легкомысленных дилетантских уподоблений — тот же грех, что и «иллюстрирование»), — такой музыкант не раз вспомнит о ней, углубляясь в бесконечные закономерности своего искусства (так бывало и со мной, когда мне было лет 16—17)?

Но это еще не все! Власть музыки над человеческими умами (ее «вездесущность») была бы необъяснима, если бы не коренилась в самой природе человека. Ведь все, что мы делаем или думаем (безразлично, будет ли это самое пустячное действие или самое значительное, покупка ли картошки на рынке или изучение философии), — все окрашено цветами некоего подсознательного спектра, все без исключения обладает эмоциональными обертонами, подчас, может быть, и незаметными для «действующего лица», но неизменно присутствующими и легко устанавливаемыми, когда на эти действия направлен глаз психолога. Этого эмоционального признака (назовем его условно подсознатель-

---

<sup>21</sup> Конечно, только для людей с «музыкальным слухом», остальных этот вопрос не касается.



ны м состоянием духа) не лишены и самые рассудочные, самые с виду неэмоциональные действия, поступки и мысли Тем более богато эмоциональным содержанием для мало-мальски мыслящего музыканта всякое познание — философия, морально политический комплекс, чистая наука, естествознание и т д , и т п Не случайно же все крупные музыканты, композиторы и исполнители всегда отличались большим духовным кругозором, проявляли живейший интерес ко всем вопросам духовной жизни человечества. Правда, многие великие музыканты были настолько одержимы своим искусством, что почти не имели возможности (да и времени!) приобрести глубокие познания в других областях духовной жизни, но потенциалные данные для такого познания в них всегда были заложены. Вспоминаю здесь замечательное высказывание Рахманинова: я на 85% музыкант, во мне только 15% человека (к этим словам мы еще вернемся впоследствии) То, что музыкант приобретает в познании, высказывается им в творчестве или исполнительстве. И поэтому я вправе высказать парадоксальную мысль\* все познаваемое музыкально (конечно, для музыканта). Или, точнее (и скучнее), — всякое познание есть в то же время переживание, следовательно, как всякое переживание, оно становится уделом музыки, неизбежно входит в ее орбиту. Отсутствие подобных переживаний, а тем более всяких вообще переживаний порождает бездушную, формалистическую музыку и пустое, неинтересное исполнение. Все «нерастворимое», несказуемое, неизобразимое, что постоянно живет в душе человека, все «подсознательное» (часто это бывает «сверхсознательным») и есть царство музыки. Здесь ее истоки. (Не могу не вспомнить здесь замечательные слова поэта Пастернака: слух есть орган души.)

Вот почему можно говорить о философском содержании многих сочинений, особенно Баха, Бетховена и других (напоминаю хотя бы разговор Шопена с Делакура о возможности выражения философских мыслей в музыке).

Подобные беседы бывали у меня не раз с учениками в связи с попытками как можно глубже проникнуть в содержание произведения и с естественно возникающим стремлением исследовать границы выразительности музыки, все доступное ей.

Но если бы я ограничивался этими «приятными разговорами», возникавшими в связи с известным музыкальным произведением и с определенными недостатками в игре учеников, то место мое было бы, пожалуй, на собраниях «Свободной эстетики»<sup>22</sup>, но не в 29-м классе Московской консерватории, где я преподаю. После таких или подобных разговоров начинается кропотливая работа над сочинением и преодолением его технических трудностей — вплоть до достижения желаемого результата.

---

<sup>22</sup> Так называлась до революции некая ассоциация, посвящавшая свои собрания философским словопрениям об искусстве.

Нечего и говорить, что чем ученик менее развит, тем больше бывает всяких разговоров, разъяснений, тем тщательнее и настойчивее и пианистическая работа. Бывали ученики, которым я говорил два-три слова об этом Allegretto. Но был случай — и я твердо помню, когда я с учеником потратил три битых часа на изучение описанной выше стоанички бетховенского текста. И все-таки мы успели только вон и в переднюю, снять калоши, повесить пальто и поставить зонтик на место.

Думаю, что этого достаточно, чтобы читатель имел представление о том, как протекает работа над «художественным образом» и разрешением пианистической задачи в лаборатории, именуемой «классом профессора Нейгауза».

В заключение скажу, тот, кто бывает до глубины души своей потрясен музыкой и работает, как одержимый, на своем инструменте, тот, кто страстно любит музыку и инструмент, тот овладеет виртуозной техникой, тот сумеет передать художественный образ произведения, и он будет исполнителем.

## КОЕ-ЧТО О РИТМЕ

Am Anfang war der Rhythmu  
H v Bulow

Музыка есть звуковой процесс; именно как процесс, а не миг и не застывшее состояние, она протекает во времени. Отсюда простое логическое заключение— эти две категории — звук и время — являются основными и в деле овладения музыкой, исполнительского овладения, решающими, определяющими все остальное, первоосновами.

О ритме (необходимой для искусства периодизации неограниченного времени) писалось очень много (и плохого, и хорошего), и я не намерен здесь углубляться в дебри этого сложного вопроса. Хочу только высказать кое-что о ритме в музыке как существеннейшем ее элементе.

Ритм музыкального произведения часто и не без основания сравнивают с пульсом живого организма. Не с качанием маятника, не с тиканием часов или стучанием метронома (все это метр, а не ритм), а с такими явлениями, как пульс, дыхание, волны моря, колыхание ржаного поля и т. п.<sup>1</sup> В музыке ритм и метр более всего становятся тождественными (но никогда до конца) в маршах, как шаг солдата предельно приближается к механическому, точному отстукиванию метра (равных долей времени)<sup>2</sup>. Пульс здорового человека бьется ровно, но ускоряется или замедляется в связи с переживаниями (физическими или психическими)<sup>3</sup>. То же самое в музыке. Но так же, как всякому здоровому организму свойственна ритмическая равномерность его жизненных отправления, приближенная к метрической, так и при исполнении музыкального произведения ритм в общем должен больше приближаться к метру, чем к аритмии, больше походить на здоровый пульс, чем на запись сейсмографа во время землетрясения. Одно из требований «здорового» ритма состоит в том, чтобы сумма ускорений и замедлений, вообще ритмических изменений в произведении, равнялась некоей постоянной, чтобы среднее арифметическое ритма (то есть время, нужное для исполнения произведения, деленное на единицу отсчета, например четверть) было тоже

<sup>1</sup> Понятие «ритм» я употребляю здесь в широком смысле, то есть—как обо значение равномерной расчлененности времени, метр я рассматриваю здесь как частный случай ритма — механическую равномерность.

<sup>2</sup> Также в пьесах характера *regulium mobile*, в токкатах и др.

<sup>3</sup> Ритм=метру — приведение к нелепости: абсолютно метрический п>льс мог бы быть только у мертвеца.

постоянным и равным основной метрической длительности. Интересен ритмический анализ записи поэмы Скрябина ор. 32 в исполнении автора, произведенный С. С. Скребковым; несмотря на очень большие темповые изменения (*rubato*), среднее арифметическое — длительность четверти — остается в точности равной указанному первоначально метроному. Мне часто приходится говорить ученикам, когда встречается место, требующее исполнения *rubato*: *rubare* значит по-итальянски «красть», — если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором; если вы сперва ускорите темп, то впоследствии замедлите его; оставайтесь честным человеком — восстановите равновесие и гармонию \

Должен сознаться, что музыку (исполнение), лишенную ритмического стержня — логики времени и развития во времени, — я воспринимаю только как музыкальный шум, где музыкальная речь для меня исковеркана до неузнаваемости, просто утеряна. Нанизывание несогласованных «мигов», судорожность движения напоминает судорожность, «катастрофичность» записи сейсмографа, а не величавые волны спокойного, колеблемого ветром моря. Из двух зол — метричности и ритмичности исполнения — я предпочитаю первое. Но настоящее живое, прочувствованное художественное исполнение, конечно, одинаково далеко от того и другого. У некоторых исполнителей постоянные, неоправданные замедления и ускорения, *rubato* в кавычках, вызывают впечатление еще большего однообразия и скуки, чем слишком метричное исполнение, хотя исполнитель и стремится явно к разнообразию, к «интересному» исполнению. Тут время (ритм) мстит за совершаемые против него преступления, оно «периодизует» неритмичность, судорогу; судорога становится явлением хроническим, постоянным, «упорядоченным» — это судорога в квадрате.

Но как прекрасно настоящее *rubato* у больших художников! Здесь подлинное царство диалектики: чем больше пианист чувствует ритмическую структуру, тем свободнее, логичнее он временами уклоняется от нее и тем сильнее дает почувствовать ее господствующее, организующее начало. Вспомните игру Рахманинова, Корто и некоторых других. Я думаю, что в ритме, как и во всем искусстве в целом, должна господствовать гармония, согласие, соподчинение и соотношение, высшее соответствие всех частей. Но что же такое гармония? Это прежде всего чувство целого. Гармоничен Парфенон, гармоничен коломенский храм Вознесения, гармоничен чудовищно фантастичный Василий Блаженный, гармоничен «нелепый» Палаццо Дожей в Венеции, дисгармоничен дом № 14/16 на улице Чкалова, в котором я живу.

---

<sup>4</sup> Кстати, *rubato* почти всегда означает вначале ускорение; *passionato* (в рецитативах особенно) очень часто вначале требует замедления с последующим ускорением.

Очень трудно говорить о ритмической гармонии хотя чрезвычайно легко непосредственно воспринять ее, она действует неотразимо. Когда она осуществлена в исполнении ее ощущает буквально всякий. Когда я слушаю Рихтера очень часто моя рука начинает непроизвольно дирижировать: ритмическая стихия в его игре так сильна, ритм так логичен, организован строг и свободен, настолько вытекает из целостной концепции произведения, что невозможно устоять против искушения участвовать в нем жестом, хотя это участие и немного смешно и напоминает фаустовское «Du glauhst zu schieben und du wirst geschehen»<sup>5</sup>. Строгость, согласованность, дисциплина, гармония уверенность и властность — это и есть настоящая свобода! У такого, как Рихтер, два-три отклонения от ритма действуют сильнее они выразительнее, осмысленнее, чем сотни «ритмических вольностей» у пианиста, не обладающего этой гармоничностью, эгим чувством целого.

Служенье муз не терпит суеты,  
Прекрасное должно быть величаво

Эти чудесные слова относятся также к ритму.

Расскажу немного о том, как протекает работа над ритмом (организацией времени) у нас в классе.

Плохо ли это, хорошо ли не знаю, но я не могу не дирижировать (как если бы предо мной был оркестр), когда хочу ученика внушить должный ритм, темп, отклонения от него — *ritardando*, *accelerando*, *rubato* и т. д. Простым жестом — взмахом руки — можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами. Да это и не противоречит самой природе музыки, в которой всегда подспудно чувствуется движение, жест («работа мышц»), хореографическое начало. Я уже выше говорил, что понятие «п и а н и с т» включает для меня понятие «дирижер». Дирижер этот, правда, скрытый, но тем не менее он — двигатель всего. Я настоятельно рекомендую ученикам при изучении произведения и для овладения важнейшей его стороной, ритмической структурой то есть организацией временного процесса, поступать совершенно так же, как поступает дирижер с партитурой: поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещь от начала до конца — так, как будто играет кто-то другой, воображаемый пианист, а дирижирующий внушает ему свою волю — свои темпы прежде всего плюс, конечно, все детали исполнения. Этот прием, особенно необходимый для учеников, не обладающих достаточной способностью «организовать время», рационален еще и потому, что он является прекрасным способом «разделения труда», облегчающим процесс овладения произведением.

---

<sup>5</sup> «Ты думаешь, что сам толкать умеешь,—глядишь, тебя ж топкают все вперед» (нем.; перевод Н. А. Холодковского).

Не осознав до конца темп и ритм сочинения как основы его <sup>6</sup>, ученик часто — вследствие ли технических затруднений или по каким-нибудь другим причинам — меняет темп без всяких для этого музыкальных оснований (то есть он играет то, что «выходит», а не то, что он хочет и мыслит, и прежде всего — не то, чего хочет автор). Даже такой огромный виртуоз, как Петри, в вальсе из «Фауста» Гуно — Листа (да и в некоторых других сочинениях) играл октавные места вдруг медленнее, чем другие, хотя это вовсе не было вызвано музыкальной необходимостью, а только тем обстоятельством, что его октавная техника была слабее всей остальной, в чем он сам признавался. В этом случае он был строг к себе как пианист — надо, чтобы все вышло! — но недостаточно строг как музыкант и художник.

Короче говоря, я рекомендую организацию времени выделить из всего процесса изучения произведения, обособить ее для того, чтобы легче и увереннее прийти с самим собой и с автором к полному согласию насчет ритма, темпа и всех их отклонений и изменений. Нечего и говорить, что предпосылкой такой работы является умение ученика слышать музыку в-нутреншш слухом, не слыша ее физически, конкретно. Поэтому лучше проделать этот опыт с музыкой уже знакомой, то есть разобранный на инструменте и хотя бы слегка подработанный.

Очень ясно сказывается «чувство времени» у разных пианистов, например при чтении с листа в четыре руки. Только пианист, если дело не идет гладко, замедлит, остановится, поправится, повторит, музыкант же, чувствующий процесс, музыкальное «все течет» (Гераклит), скорее пропустит какую-нибудь деталь, чего-нибудь не доиграет (или не выиграет), но ни за что не остановится, не выскочит из ритма, — как говорится, не собьется со счета.

(Надо, впрочем, сказать, что навык имеет здесь огромное значение; хорошее чтение с листа — дело наживное, требующее не только таланта, но и упражнения и опыта. Решает здесь, конечно, интерес, любовь к музыке.)

Нельзя не упомянуть о некоторых распространенных («типических») недочетах в области ритма и метра, заставляющих полагать, что есть более трудные и более легкие ритмы и метры.



Конечно, правильнее назвать все приводимые дальше ошибки метрическими, но так как понятие «метр» входит как частный случай в понятие «ритм», то можно, пожалуй, им пользоваться — в угоду общепринятому музыкальному жаргону.

1. Всем педагогам, да и многим дирижерам прекрасно известно, как трудно иногда бывает исполнителю точно воспроизвести

ритмическую фигуру —  $\frac{3}{8}$   (типичные случаи: последний


---


<sup>6</sup> Вспомним остроумное (и умное) изречение Бюлова: библия музыканта начинается словами: «В начале был ритм ("Am Anfang war der Rhythmus")», которые я и поставил эпиграфом к этой главе.


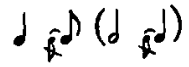
номер «Крейслерианы», пятая вариация Симфонических этюдов Шумана, первая часть Седьмой симфонии Бетховена и т. д и т д ) В быстром темпе эта ритмическая фигура имеет тенденцию превратиться в простые  или . Даже такой замечательный пианист, как Корто, играл последний номер «Крейслерианы» совсем откровенно на  $\frac{2}{4}$ , а не на  $\frac{6}{8}$ . Может быть, ЭТО было умышленно? Может быть, Корто считал, что Шуман неправильно записал свою музыкальную мысль? Я лично не допускаю чтобы можно было превращать трехдольный размер в двухдольный <sup>7</sup>.

Желающим услышать этот ритм в идеальном исполнении советую прослушать запись Седьмой симфонии Бетховена под управлением Тосканини.

Если эта ритмическая фигура, особенно трудная в быстром темпе, никак не удастся ученику, советую опять-таки прибегнуть к методу преувеличения (на этот раз ритмическому агогическому, а не динамическому), остановиться побольше на первой

доле, как бы сделать на ней маленькую фермату , а также по несколько раз проигрывать совершенно ровно, чтобы лучше


осознать трехдольность фигуры: . Хорошо также поиграть с пропуском шестнадцатой (или, соответственно, восьмой, если



фигура идет на  $\frac{3}{4}$ ) , затем сыграть так: , умышленно превращая шестнадцатую (восьмую) в форшлаг (опять преувеличение).



Да не подумает читатель, что я занимаюсь крохоборничеством; клянусь, что подобные упражнения мне приходилось проделывать с некоторыми учениками — и с положительным результатом.


Я нарочно так подробно остановился на этой маленькой ритмической детали. Указанный здесь способ преодоления трудности может быть применен к любой попутно возникающей ритмической проблеме (например, в первой части Четвертой симфонии Чайковского).



<sup>7</sup> В моей практике был памятный случай. Я играл с до во ть но слабым оркестром Пятый концерт Бетховена. Фаготист никак не мог верно сыграть



в последней части место .

У него выходило даже не , а еще хуже.  и т. д. Тогда я ему несколько раз спел на этих нотах: «Кле'м-перер, Кле'м-перер» и Амс-тердам, с очень энергичным акцентом на первом слоге (широкоизвестный дирижерский прием), и дело наладилось. Конечно, я это сыграл также на рояле. Большую пользу для овладения этим ритмом музыканты могут также извлечь из названий различных мест Рижского побережья: Дзин тари. Бол-дури. Ду-булты и т. д.

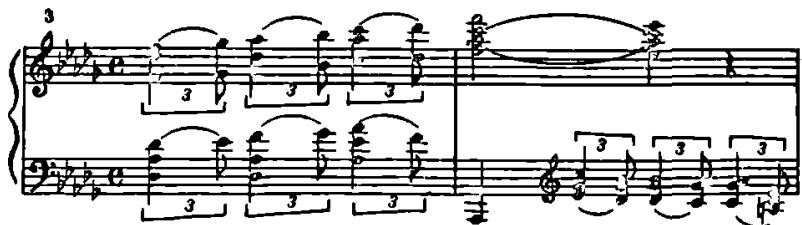
Близкой родственницей фигуры  является фигура  (характерный пример: продолжение второй побочной темы в первой части h-тоИ'ной сонаты Шопена).

Ученики очень часто играют , то есть опять-таки превращают трехдольник в двухдольник (с синкопой) — соблазн здесь особенно велик из-за квартолей (четырёх шестнадцатых) в левой руке. Опять-таки достаточно вспомнить и почувствовать, что всякий трехдольник имеет акцент на первой доле (не принимаю в расчет сейчас исключений, например, в мазурках и т. п.),

и поиграть сперва просто  а затем уже <sup>8</sup> , и верное исполнение обеспечено. Как в случае с «Клемперером», я и здесь иногда прибегаю к помощи слов и заставляю петь: «ми-лая», но не «мила-я», или «ду-рочка», но не «ду-р-чка». (Должен сказать, что второе «вспомогательное слово» обладает особенно сильным педагогическим воздействием.)

2. К более примитивным метрическим ошибкам принадлежит практикуемое иногда учениками превращение ритма  в  (то есть двухдольника в трехдольник).

Лет 30 тому назад я слышал, как некий студент Московской консерватории играл траурный марш из сонаты b-moll Шопена в точности так:



вместо:



не замечая того, что он превращает величественное погребальное шествие в унылый вальс <sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Кстати, акцент на первой восьмой здесь больше агогический, чем динамический (знак >, ко не Л).

<sup>9</sup> Для полноты картины следовало бы еще переделать левую руку следующим образом:





«Трехдольный соблазн» одолевает иногда учеников при исполнении Largo из сонаты h-moll Шопена (первая тема) вместо «марша для богов», вместо Аполлона Мусагета, шествующего впереди муз, мерещится скученькая девица, выглядывающая из окна на скученькую улицу и напевающая скученький ро мансик. (Если преувеличиваю, то очень немного, бывает случаи когда ритм решает все!)

О «средствах оздоровления» говорить нечего — они слишком очевидны.

3. Еще один пример распространенной неточности, имеющей собственно, к ритму косвенное отношение. Как известно, мало-развитые ученики прибегают очень часто при усилении звука к ускорению темпа, при ослаблении его — к замедлению. Понятия *crescendo* и *accelerando*, *diminuendo* и *ritardando* ими отождествляются. Необходимо добиваться полного разграничения этих понятий и соответствующих действий! *Crescendo* звук надвигается, приближается, растет, при *diminuendo* звук удаляется, уменьшается, убывает.

В реальной музыке бывает столько же случаев «*crescendo* ма по *accelerando*», сколько и обратных: «*crescendo ed accelerando*». В большинстве случаев композиторами это точно указывается, но иногда только подразумевается, а так как смысл этих обоих случаев совершенно разный, то и надо особенно следить, чтобы не впасть тут в ошибку.

Естественно, что столь же часты случаи, когда изменение силы не должно сопровождаться никаким изменением темпа и наоборот. Понятия «*morendo*», «*smorzando*» и т. п. во многих случаях противоположны понятию «*ritardando*» или «*rallentando*», однако ученики любят их смешивать.

Обо всем этом я напоминаю именно здесь, в разделе о ритме, потому что чем глубже у играющего осознание временной структуры — «текучей архитектуры» сочинения, тем реже он будет впадать в подобные ошибки.

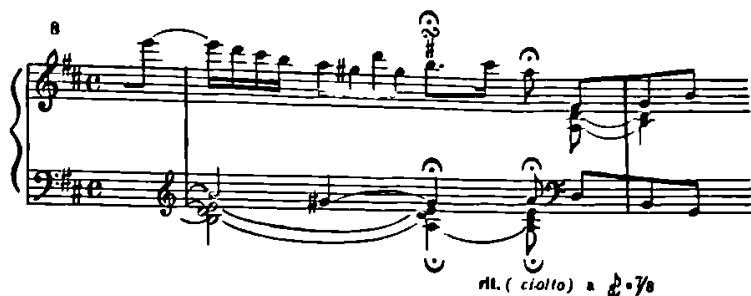
4. Изменения темпа подчинены определенным закономерностям, хорошо известным хорошим дирижерам и часто не осознаваемым учениками. Например, всякое постепенное изменение темпа (*ritardando*, *accelerando*), а также динамики (*crescendo*, *diminuendo*), как правило (исключения здесь редки), не может начинаться с самого начала фразы (или такта), а непременно немного позже и лучше на слабой доле такта. Несоблюдение этого правила превращает *ritardando* в *meno mosso*, а *accelerando* в *piu mosso*, постепенность (*poco a poco*) заменяется внезапностью (*subito*). Особенно трудно бывает избежать этой порочной внезапности, когда *ritardando* или *accelerando* распространяется на очень небольшой отрезок музыки (и времени). Я положил много труда за время моей педагогической работы, чтобы заставить некоторых учеников сыграть выразительно правильно такие короткие фразы, как, например, речитатив в конце Первой баллады (g-moll) Шопена:



Этот трагический вопль, предшествующий окончательной катастрофе («крушению»), звучит почти комично, если играть его *presto*, а не *accelerando* (я уже второй раз вспоминаю этот печальный случай). Фактически на этом коротком отрезке надо «успеть» сделать *ritardando*, *accelerando*, *più accelerando*. Полагаю, не надо доказывать, что постепенность и внезапность имеют противоположное смысловое и эмоциональное значение, а поэтому смешивать их — значит допускать серьезную художественную погрешность.

5. Ферматы тоже требуют внимания к себе: они часто толкуются неправильно. Легче всего бывает установить длительности ферматы после *ritenuto*, продолжая мысленно замедление на выдержанных под ферматой звуках, то есть не умножая указаний длительности (и не отсчитывая единиц времени, например четвертей, в основном темпе произведения, предшествовавшем замедлению); фермата, таким образом, является логическим завершением приводящего к ней *ritenuto* и *più ritenuto* (*ancora più ritenuto*: геометрическая прогрессия), доводится до последнего предела звучания данного аккорда или ноты. Это только один тип фермат. Ферматы, наступающие сразу, без предварительного замедления или ускорения, следует отсчитывать в основном нормальном темпе и только, смотря по надобности, удваивать выписанную под ферматой длительность, утр<sup>аивать</sup> или даже учетверять ее. Кстати, очень важно различать, в каком месте (композиционно, структурно!) произведения находится фермата: важный ли это «водораздел» или менее важный, то есть совпадает ли она с основными разделами формы или второстепенными. Пример: в Седьмой сонате Бетховена D-dur op. 10 № 3 в первой части я рекомендую только удваивать две ферматы — до связующей партии, фермату же в конце разработки (доминантовый квинтсекстаккорд) перед репризой выдержать 4 такта — в 4 раза дольше, чем написано, хотя автор во всех случаях йотирует под ферматой одинаковую длительность. Это поддается формально-структурными соображениями. Ферматы в четвертом такте последней части той же сонаты лучше всего исполнять так, как показано в примере 8 на стр. 43. (Как видите, этот случай противоречит правилу, указанному выше, — о фермате после *ritardando*.)

Рекомендую желающим самим подыскать ряд подобных, а также иных фермат и в каждом данном случае точно установить их продолжительность.



Не только ферматы, но и перерывы между частями многочастного произведения далеко не безразличны с точки зрения «музыкально-временной логики». Каждый педагог, выдавший виды, помнит, как иногда ученик, выступающий публично, то ли от волнения, то ли от деловитости начинает, например, вторую часть (мрачное Adagio) сонаты, когда первая — веселое Allegro еще как бы не успела отзвучать. Разные или противоположные настроения буквально «сшибаются лбами» от такой спешки. Или, наоборот, играющий в подобном же случае впадает в тяжелое и длительное раздумье: перерыв между частями превращается в антракт — можно покурить или побеседовать с соседом. Мой совет ученикам: тишину, перерывы, остановки, паузы (!) надо слышать, это тоже музыка! «Слушание музыки» ни на секунду не должно прекращаться! Тогда все будет убедительно и верно. Полезно также перерывы эти мысленно продирижировать.

б. Мне приходится часто повторять ученикам известную истину: исполнение только тогда может быть хорошим, художественным, когда все бесконечно разнообразные исполнительские средства мы согласуем полностью с сочинением, его смыслом, содержанием, прежде всего с его формальной структурой — архитектуроникой, с самой композицией, с тем реальным организованным звуковым материалом, который мы должны «исполнительски обработать». Об одном очень эгоцентричном исполнителе мне как-то сказали: «Он вносит много своего в сочинение». «Совершенно верно, и уносит много авторского», — сказал я. Как бы ни было верно утверждение Ферруччо Бузони, что «всякое исполнение уже есть транскрипция», но транскрипция (как и перевод) может быть предельно близкой к оригиналу, «хорошей» или предельно удаленной от него, «плохой». Один из самых ходовых лозунгов, принятых в нашем классе, гласит: да здравствует индивидуальность, долой индивидуализм!

Самые порочные уклонения от авторского текста и замысла коренятся в «переосмыслении» (вернее, недоосмыслении) основного содержания произведения и в искажении его временной структуры (процесса). Ошибки исполнителя-музыканта в организации времени равносильны ошибкам зодчего в разрешении пространственных задач архитектурного построения. Всякому ясно, что эти ошибки принадлежат к числу самых крупных.

7 Есть дирижеры и пианисты, которым трудно устааоаить правнтьный основнок темп сочинения в самом начале. Неопределенность или ошибочность первоначально взятого темпа иногда налагает свой отпечаток на все произведение, иногда же темп выравнивается, входит в надлежащее русло, но цельность исполнения все равно уже утеряна. С этим злом бороться трудно, но не невозможно. «Презренный метроном» тут может оказать некоторую помощь. Хорошо во время работы поэкспериментировать — установить путем неоднократных отклонений и вариантов первоначального темпа его пределы от самого медленного возможного до самого быстрого. Перед началом исполнения хорошо мысленно сопоставить первоначальный темп с каким-нибудь местом в дальнейшем развитии сочинения. Особенно важно (и я это часто советую ученикам) перед началом какого-нибудь широкого Adagio или Largo — а почему-то ошибки и просчеты здесь встречаются особенно часто — мысленно пропеть это начало в темпе, осознанном как наиболее подходящий и верный, для того чтобы перед началом исполнения уже почувствовать себя в нужной ритмической среде. Доля случайности и приблизительности в установлении первоначального темпа этим способом значительно ограничивается.

Но нечего скрывать, что главная причина этой темповой неопределенности лежит, грубо говоря, в недостаточной «артистичности» исполнителя, в недостаточной его чуткости к настроению, замыслу, эмоциональному содержанию музыки. А посему учитель в таких случаях, как и во всех «серьезных» случаях вообще, должен опять и опять прибегнуть к «панацее»: воздействовать на душевные качества ученика, будить его воображение, впечатлительность, заставлять его чувствовать, мыслить и переживать искусство как самое реальное, самое несомненное *ens entium*<sup>10</sup> жизни.

8. Полное овладение полиритмией — дело столь же сложное, как и полное овладение полифонией. Здесь — время, там — звук, — трудности аналогичные. Я мог бы привести огромный список отдельных мест, которые в отношении полиритмии представляют изрядные трудности для учащихся. Ограничусь некоторыми примерами и приведу несколько советов, которые считаю полезными.

Ясно, что только простейшие случаи полиритмии допускают «арифметический» подход к ним, например 2 на 3 (совмещение дуолей и триолей). Общий знаменатель дробей  $\frac{1}{2}$  и  $\frac{1}{3}$  — 6. Нетрудно точно высчитать (кому это не дается сразу), когда нужно взять ноту. Но уже при следующей задаче: сыграть правильно 3 на 4 и добиться точной длительности  $\frac{1}{3}$  и  $\frac{1}{4}$  — арифметический способ не годится: не станете же вы, прибегая к общему знаменателю 12, высчитывать, что каждая нота кварты попадает

---

<sup>10</sup> Суть суетей (*лат.*).

на числа отсчета: 1, 4, 7, 10, триоли на числа 1, 5, 9 Это неудобно, громоздко и глупо”.

Полная непригодность «арифметического способа» становится сразу очевидной в случаях, когда нужно одновременно ровно сыграть (уложить в одну единицу времени) 11 и 7,5 и 9 17 и 4 и т д., а такие случаи ведь очень часты, особенно у Скрябина. Даже столь обычное у Лядова и Скрябина совпадение триолей и квинтолей уже не допускает арифметического высчитывания общего знаменателя. Если ученику с трудом даются даже такие простые примеры полиритмии, то я ему обычно советую играть поочередно правой и левой рукой (или по два раза, или по несколько раз) данную фигуру, например из этюда Скрябина ор 8 № 4:

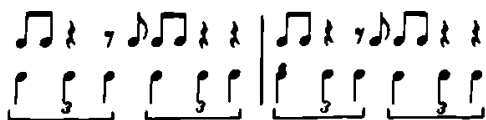


соблюдая при этом математически точную^длительность четверти, а также распределения внутри нее в одном случае триоли в другом квинтоли. И так во всех подобных случаях.

Знаю по опыту, что 90% учеников играет в разработке сонаты Шопена b-moll (первая часть) не так, как написано:



то есть в правой руке четыре четверти, а в левой — шесть четвертей, но попросту так:



Так «удобнее», ритм правой руки точно совпадает с ритмом левой (<sup>6</sup>/<sub>4</sub> и <sup>6</sup> Дь<sup>не</sup> приходится думать о «трудном согласовании» четырех четвертей и шести, все идет «гладко» и — авторский текст

<sup>11</sup> Я вспоминаю только один случай, где такой отсчет, ради курьеза, можно с полным правом произвести: это первая тема второй части Второго концерта Рахманинова:

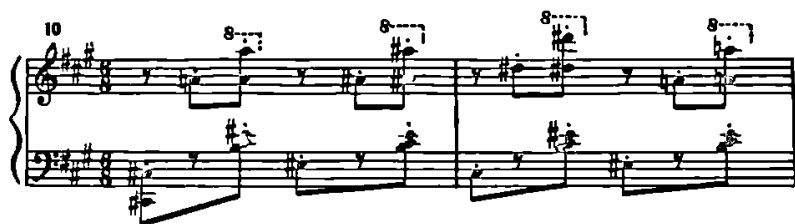



Общий знаменатель 12 в триолях восьмыми поможет малосообразительному ученику преодолеть эту ритмическую задачу.

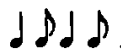
исковеркан, а ритм искажен. По опыту знаю, что указанный мною выше способ изъчения этого места — верное средство для ритмически точного и правильного его воспроизведения. Только здесь я рекомендую играть д в а т а к х а левой руки-, затем-д-в а — т а к т а правой руки, и так много раз подряд, мысленно дирижируя при этом *alìa breve* —  $\frac{2}{2}$ . Даже самый ритмически неуклюжий ученик таким способом преодолет эту трудность.

Если полиритмическая фигура исполняется одной рукой (что бывает гораздо реже), то рекомендую тоже проигрывать каждый голос указанным способом отдельно, например дуэт в правой руке ноктюрна Шопена *Es-dur* op. 55 (здесь происходит слияние полифонических трудностей и полиритмических)<sup>12</sup>.

9. Часто ритмически несложные места искажаются пианистами только вследствие их большой технической («акробатической») трудности. Таково, например, следующее место из *Mephisto-Valse* Листа:



Очень часто в левой руке здесь слышится: 

вместо верного . Возникает эта неточность, понятно, вследствие трудности двух почти одновременных «скачков»: правой — слева направо (вверх), левой — справа налево (вниз).

Достаточно услышать, «заметить» эту неточность, чтобы найти средства для ее устранения. Одним из них, но не наилучшим, является следующий вариант:



10. Мне приходилось сотни и сотни раз констатировать у учеников ритмическую неточность, состоящую в том, что в медленной широкой мелодии или теме (особенно у Баха) попадающиеся в ней более мелкие метрические деления (например, восьмушки или шестнадцатые на общем фоне четвертей или половинных)

<sup>12</sup> Ясно, что первый указанный мною способ — арифметический, пригодный только для самых простых случаев полиритмии, — является рассудочным, аналитическим; второй же — разумным, синтетическим.

играются внезапно немного скорее (поспешнее) чем все остальные. Сколько раз приходилось слышать и поправлять такое исполнение:



Эти милые ускорения на восьмушках и шестнадцатых в медленных темпах напортили мне много крови за долгие годы моего преподавания.

Причина этой распространенной ошибки (конечно, среди учащихся среднего уровня) коренится прежде всего в неумении слушать пение рояля в более быстром движении, во-вторых, в том, что при виде «длинных» нот у играющего возникает «условный рефлекс» — медленно, при виде же «коротких» нот — условный рефлекс — быстро, которому он безотчетно поддается.

Я в таких случаях настаиваю на том, чтобы именно мелкие деления играть особенно выдержанно, как будто с трудом расставаясь с каждым звуком; рекомендуемое мною противоядие — это вот какое исполнение:




Кроме того, я усиленно рекомендую слушать хороших певцов, скрипачей, виолончелистов, в совершенстве владеющих кант и леной и умеющих как раз из «мелких» нот в мелодии извлечь всю их пленительную певучесть и поэтому скорее склонных к замедлению их, чем к ускорению <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Вспомните исполнение А. В. Неждановой Вокализа Рахманинова

Весь этот пункт я написал главным образом потому, что хотел показать, как неразрывно связан звук с ритмом и как ошибка, в сущности, звук о в а я приводит к ошибке ритмической. Опять и опять, все едино!

11. Многие ритмические недочеты возникают у играющих по существу вследствие недопонимания духа композитора, его стиля; художественный образ произведения, как говорится, не выявлен, а поэтому страдает и ритмическая специфика. Так, однажды одна моя ученица сыграла следующее место из Двенадцатой рапсодии Листа:



так ровно, метрично, с таким тщательным акцентом на каждой первой из двух связанных шестнадцатых, что получились типичные баховские трохеи: . Мне вдруг представился народный венгерский рапсод Листа в баховском парике и костюме лейпцигского органиста XVIII века. Та же ученица играла прелюдию cis-moll из первого тома «Wohltemperiertes Klavier» с такими элегическими затяжками и изнеженной нюансировкой, что вместо лица Баха я увидел перед собой провинциальную дамочку, разыгрывающую душеспитательный романс.

Привожу этот пример (их много хранится в моей памяти), чтобы показать, как недопонимание «духа композитора» и «стиля эпохи» прежде всего вредно отражается на главных элементах музыки: звуке и ритме.

12. Когда недостаточно продумано и прочувствована большое циклическое произведение к SR целое, у играющего неизбежно появляются темповые и ритмические погрешности. В моей педагогической практике в этом смысле особенно видное место занимают две популярнейшие бетховенские сонаты: «Аппассионата» ор. 57 и «Аврора» ор. 53. Почти как правило, первая часть «Аппассионаты» играется слишком возбужденно и быстро по отношению к финалу, и, как правило, финал (рондо) «Авроры» играется слишком быстро по отношению к первой части. Получается некое уподобление (в смысле настроения и «тонуса») <sup>14</sup> крайних частей; между тем общая схема обеих сонат вовсе на А-В-А, но А-В-С, которые вместе дают некое D. Ведь первая часть «Аппассионаты» при всей ее страстности прежде всего величава и грандиозна, финал же — вихрь страсти, огненный поток, ураган, смерч, а над ним — страстная патетическая декламация.

<sup>14</sup> Конечно, не самой музыки, которая в крайних частях совершенно различна, но в исполнительской ее передаче.



В «Авроре» рондо (Allegretto moderato) розово пестрая заря»; постепенно восходит солнце, роса исчезает сияет лучезарный день... Разве можно эту музыку играть с тем деловито-производительным оживлением, с которым мне так часто преподносили ее миролюбивые юноши и девушки!? Тем более что автором точно указано: Allegretto moderato, то есть почти Andante но, боже упаси, не Allegro, тем более не Allegro vivace Зато заключительное Presto надо играть Prestissimo possibile *soschnell wie möglich und schneller* (пользуясь терминологией Шумана) иначе не получится народный праздник, не выйдет вакхический пляс! А некоторые ученики, назло Бетховену и вопреки его указаниям играют Allegretto настолько же быстрее, чем нужно, насколько медленнее, чем нужно, они играют финал (Prestissimo) В итоге — сверхгениальный и поэтичный финал приобретает сходство с этюдом.

В таких пьесах, как, например, первое скерцо (h-moll) или фантазия (f-moll) Шопена, мне часто приходилось указывать на то, что трехкратное проведение главной партии теряет свои смысл если играть его по схеме А—А—А. Кто чувствует и понимает целое, тот, несомненно, даст схему А — А<sub>1</sub> — А<sub>2</sub> Еще лучше изобразить ее так: А-+А<sub>1</sub>-+А<sub>2</sub>, особенно в первом скерцо В фантазии я лично представляю себе графическую схему:



Понятно, я говорю здесь о схеме исполнительской, то есть эмоционально-выразительной, в соответствии с композиторской схемой.

13. Я знал в моей жизни прекрасных пианистов-виртуозов, обладавших чудесными руками, прекрасной техникой, совершенством и изяществом, но не обладавших тем, что мы называем чувством целого, и поэтому не умевших сыграть ни одной крупной вещи (сонаты Бетховена или Шопена, ни одного концерта) удовлетворительно с точки зрения формы. Любая крупная вещь распадалась на ряд более или менее очаровательных моментов, тогда как мелочи, например вальсы, этюды, прелюдии, ноктюрны (особенно же мелочи композиторов не первого ранга, таких, как Сен-Санс или Мошковский и т. п.), звучали ослепительно и не оставляли желать лучшего<sup>15</sup>.

Грубо говоря, чем умнее пианист, тем лучше он справляется с крупной формой, чем глупее — тем хуже. «Длинное мышление» (горизонтальное) — в первом случае, «короткое» (вертикальное) — во втором. Вот почему я так восхищаюсь ритмом в исполнении С. Рихтера: ясно чувствуется, что все произведение — будь оно даже гигантских размеров — лежит перед ним, как огромный пейзаж, видимый сразу целиком и во всех деталях с орлиного полета, с необычайной высоты и с невероятной ясностью. Должен уж сказать раз навсегда, что такой целостности,

<sup>15</sup> Типичным пианистом этого стиля был знаменитый в свое время В. Пахман

органичности, такого музыкально-х> дожественного к р у г о з о р а я не встречал ни у одного из известных мне пианистов, а я слышал всех «великих» Гофмана, Бузони, Годовского, Карреньо, Розентата, д'Альбера, Зауэра, Есипову, Сапельникова, Метнера и множество других (не говоря о пианистах более молодого поколения), не слышал, к несчастью, только двух, которых любил бы, вероятно, больше всех: Рахманинова и Скрябина<sup>16</sup>.

Это я написал не ради восхваления С. Рихтера (есть пианисты, которых я люблю почти не меньше его), но ради того, чтобы заострить внимание на великой исполнительской проблеме, которая называется *Время—Ритм* — с большой буквы, где единицей измерения ритма музыки являются не такты, фразы, периоды, части, а все произведение в целом, где музыкальное произведение и его ритм являются почти тождеством.

Есть одно апокрифическое письмо некоего знакомого Моцарта, где он рассказывает, что ответил Моцарт на вопрос, как он, собственно, сочиняет. Приведу лишь главное: Моцарт говорит, что иногда, сочиняя в уме симфонию, он разгорается все более и более и наконец доходит до такого состояния, когда ему чудится, что он слышит всю симфонию от начала до конца сразу, одновременно, в один миг! (Она лежит перед ним, как яблоко на ладони.) Он еще добавляет, что эти минуты — самые счастливые в его жизни, за которые он готов ежедневно благодарить создателя.

Это высказывание Моцарта я прочел впервые в возрасте 12—13 лет в старой толстой немецкой книге, где собраны были всякие анекдоты о великих музыкантах и многие их высказывания. Еще тогда слова Моцарта произвели на меня неизгладимое впечатление, и каково же было мое удивление и удовлетворение, когда я неожиданно лет 20—30 тому назад прочел в сборнике «De musica» глубокие и пространные рассуждения И. Глебова (Б. Асафьева) именно об этом апокрифическом, нигде не найденном и неустойчивом письме! И Глебову, и мне было ясно, что такое высказывание «выдумать» нельзя, что в основе его лежит истина, моцартовская истина, не противоречащая тому образу Моцарта, который создан у нас на основе его творчества и жизни, но подтверждающая его и в высшей степени с ним гармонирующая. Для всякого мало-мальски разбирающегося в психологии творчества то, о чем здесь говорит Моцарт, есть пример наивысшей способности человеческого духа, той способности, о которой и говорить нельзя словами, можно только, склонив голову, восхищаться и боготворить<sup>17</sup>.

По поводу апокрифического письма Моцарта во мне, как всегда, «теснится дум избыток», тут-то и хочется мне писать о музы-

<sup>16</sup> Знаю только по пластинкам.

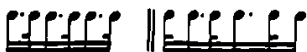
<sup>17</sup> Не покажусь ли смешным, если признаюсь, что для меня простые бытовые слова Моцарта говорят о том же, о чем говорит «Пророк» Пушкина?

кальном времени, о ритме, о творчестве и т.д. но это завело бы меня слишком далеко.


Я привел апокрифическое письмо Моцарта, так как оно может помочь пианисту в главном деле — в охвате произведения в целом и организации временного процесса.

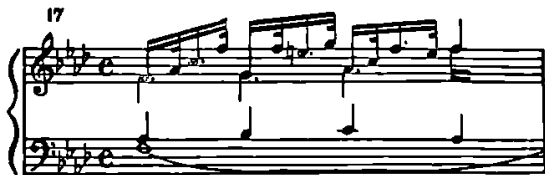
14. Можно было бы на этом кончить, но хочется прибавить еще несколько мелких, чисто учительских соображений и советов насчет ритма.

У некоторых педагогов весьма в ходу мнение, что многие ровные пассажи в пьесах следует упорно учить со всякими ритмическими изменениями. Например, если пассаж идет ровными шестнадцатыми, то играть его следующими и тому подобными способами:



Я допускаю этот прием только в работе над упражнениями (в том числе извлеченными из трудных мест в пьесах) — при разучивании же музыкальных произведений этот прием допустим лишь в отдельных случаях. В самом деле, зачем учить пятую прелюдию D-dur из первого тома «Wohltemperiertes Klavier» с «точками» и всякими ритмическими выкрутасами, когда главная цель здесь — достигнуть возможной ровности и гладкости, соблюдая точно фигуру каждой четверти, которой точки и метрические задержки будут только мешать. Если же нужно тренироваться на

остроритмических фигурах вроде: , то откройте второй том, найдите шестнадцатую прелюдию g-moll и зубрите ее, пока не выйдет. Не могу себе представить ничего менее целесообразного, чем играть прелюдию f-moll из первого тома так:



упомянутую же прелюдию g-moll из второго тома таким приемом (ибо этого требует «логика» глупости):



в то время когда надо достигнуть прямо противоположного, именно того, что написал Бах. Напоминаю мой постоянный совет:

по возможности держать курс прямо на цель, двигаться к ней, как движется к ней «Стрела» из Москвы в Ленинград по прямой линии, еще лучше — как летит самолет по компасу. (Правда, необходимо, чтобы паровоз и машинист, самолет и летчик были в полном порядке.) Всякие же «способы», различные приемы и варианты я очень даже рекомендую там, где играющий имеет дело не с художественно-музыкальной материей, но с ее молекулами, атомами, то есть с упражнениями (классический пример: первое упражнение из 1-й тетради «Упражнений Листа», изданных Винтербергом). Но не для детей! Только для взрослых! Это полезная аналитическая технически-ремесленная работа, и от нее никто не может отмахнуться.

Если не вполне еще зрелый пианист встречается в новой пьесе незнакомые ему трудности, в которых он увязает, то он только докажет свой ум и изобретательность, если из данных трудных мест составит себе полезные упражнения и будет их играть до тех пор, пока незнакомое не станет знакомым, неудобное — удобным, трудное — легким. Я придумывал и для себя, и для своих учеников много упражнений на основе встречающихся в художественной музыке технических задач (я приведу некоторые из них в главе о технике). Важно одно только: помнить, что после временного дробления живой музыкальной материи на «молекулы и атомы» они, эти частицы, после соответствующей обработки должны снова стать живыми членами музыкального организма.

Не тайна, что умеющий хорошо работать, артистически одаренный пианист способен превратить обыкновенный этюд в художественное виртуозное произведение; не умеющий работать (то есть правильно мыслить) превращает художественное произведение в этюд.

15. Говорить о полной взаимосвязи между звуком и ритмом почти что излишне. Синкопа, имеющая такое огромное ритмическое значение, сыгранная слабее, чем несинкопа, появляющаяся до нее, после нее или одновременно в другом голосе, перестает быть синкопой, то есть теряет и ритмическую, и динамическую свою характеристику. Как ни странно, но об этом приходится иногда говорить даже с очень подвинутыми и хорошими учениками. Конечно, и у них, как и у более слабых, происходит это потому, что вследствие какой-нибудь еще не преодоленной технической трудности они играют не совсем то, что надо, а больше то, что «выходит». Вот пример: восемь из десяти учеников, игравших у меня сонату d-moll (№ 17) Бетховена, в заключительной партии первой части (перед разработкой) играли в левой руке:



вместо правильного:



Мне иногда так надоедало говорить и говорить о синкопе, что я предлагал ученикам раз навсегда запомнить, что синкопа гражданка Синкопа, есть определенное лицо, где бы она ни появлялась, с определенным выражением, определенным характером и значением, которые нельзя, не разрешается путать с кем бы то ни было другим<sup>18</sup>.

16. Особенно ясной становится связь между звуком и ритмом в случаях *rubato*. Невозможно определить степень ритмической свободы данной фразы, не найдя правильной ее нюансировки. Звук и ритм действуют рука об руку, помогают друг другу и только совместно разрешают задачу художественно выразительного исполнения. Повторяю: я говорю вещи настолько общеизвестные, что как будто бы и писать о них неловко, и, однако .. сколько раз я убеждался в классе, что ученик разрешил только часть исполнительской задачи, что целое хромает (или наоборот); вот почему так настойчиво надо напоминать о необходимой согласованности всех элементов исполнения и ежедневно добиваться этого на практике. Опять и опять\* все едино. У очень талантливых людей эта целостность получается, как говорится, «сама собой», менее одаренные могут чрезвычайно много сделать путем познания, волевого напряжения, постоянства устремлений... Читайте книги Станиславского, там много и прекрасно об этом говорится.

И не забывайте никогда, что библия музыканта начинается словами: в начале был ритм.

---

<sup>18</sup> Так же в области динамики- нельзя путать Марию Павловну (тр) с Марией Федоровной (mf), Петю (р) с Петром Петровичем (pp). Федю (f) с Федором Федоровичем (ff) и т.д. и т.д. Эти инфантильные шуточки, представьте себе, иногда очень полезны для взрослых.

## О ЗВУКЕ

Музыка искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Ее структура так же закономерна, как структура художественной словесной речи, как композиция картины, архитектурного построения. Теория музыки, учение о гармонии, контрапункте и анализ форм занимаются раскрытием этих закономерностей, создаваемых великими композиторами в согласии с природой, историей и развитием человечества.

Исполнители не анализируют, не разлагают музыку, они ее воссоздают в ее органическом единстве, в целостности и конкретности ее материального звучания. Из этих простых, известнейших положений пианист должен сделать все нужные, напрашивающиеся сами собой выводы,— и очень часто он их не делает.

Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. Казалось бы, ничего более очевидного нет. И однако очень часто забота о технике в узком смысле, то есть беглости, бравуре, вытесняет или ставит на второй план у учеников важнейшую заботу о звуке.

Ошибки педагогов и пианистов в отношении восприятия и воспроизведения звука на фортепиано можно, грубо говоря, разделить на два противоположных «направления»; первое состоит в недооценке звука, второе — в переоценке его. Первое более распространено. Играющий не задумывается достаточно над необыкновенным динамическим богатством и звуковым разнообразием фортепиано. Внимание его направлено главным образом на «технику» (в узком смысле), о которой я говорил выше (беглость, ровность, «бравура», блеск и треск), слух его недостаточно развит, ему не хватает воображения, он не умеет себя слушать (и музыку, конечно, тоже). В общем — он больше «*homo faber*», нежели *homo sapiens*, а художник должен быть и тем, и другим (с некоторым преобладанием последнего). В итоге получается музыкальная ткань, похожая на серое солдатское сукно. Таким ученикам я не перестаю напоминать слова Антона Рубинштейна о фортепиано: «Вы думаете, это один инструмент? Это сто инструментов!» Карл Черни, «сухой и методичный гений», мучивший целые поколения пианистов неиссякаемым потоком

---

<sup>1</sup> "Человек искусный» (лат.).

этюдов и упражнений, установил, что на фортепиано возможно передать сто динамических градаций, помещающихся между пределами, которые я называю, еще не звук и уже не звук. Удивительно, что такие две противоположные индивидуальности как Рубинштейн и Черни, остановились на цифре 100!

*Cela donne à penser*<sup>2</sup>.

Вот вкратце первая ошибка — недооценка звука

Другая ошибка — переоценка звука. Она бывает у тех, кто слишком уж любит звук, слишком смакует его, кто в музыке слышит прежде всего чувственную звуковую красоту, вернее «красивость», и не охватывает ее целиком, одним словом, кто за деревьями леса не видит. Таким пианистам, а в числе их есть и педагоги, и учащиеся, и «готовые» пианисты, приходится говорить так: «красота звука» есть понятие не чувственно-статистическое, а диалектическое: наилучший звук (следовательно, самый «красивый») тот, который наилучшим образом выражает данное содержание. Может случиться, что звук или ряд звуков вне контекста, так сказать, в отрыве от содержания, может показаться кому-нибудь «некрасивым», даже «неприятным» звуком (вспомним хотя бы засурдиненные трубы, хрипение контрафагота в нижнем регистре<sup>3</sup>, резкость кларнета *in Es*, лязгание разбитого старого рояля и т.д. и т.п.). Но если эти звуки, исключая, конечно, старый рояль, применяет с определенной целью хороший композитор, умеющий инструментовать, то они будут в контексте именно должными звуками, самыми выразительными и нужными. Недаром Римский-Корсаков говорил, что все звуки оркестра хороши и красивы, надо только уметь пользоваться ими и их сочетаниями. Если бы адепты красивого звука как самоцели были правы, то было бы непонятно, почему мы предпочитаем певца с физически «худшим» голосом певцу с «лучшим» голосом, если первый — артист, а второй — чурбан. Было бы непонятно, почему хороший пианист играет на плохом рояле так хорошо, а плохой пианист на хорошем рояле так плохо; почему хороший дирижер может с плохим оркестром произвести неизмеримо большее впечатление, чем плохой дирижер с хорошим оркестром. Предлагаю читателю мысленно продолжать эти примеры.

К этому же вопросу — о роли звука в фортепианном произведении — относится один случай из жизни Листа. Когда Лист впервые услышал Гензельта, обладавшего необычайным «бархатным» звуком, он сказал: «Ah, j'aurais pu aussi me donner ces pattes de velours!»<sup>4</sup> Для Листа с его гигантским творческим исполнительским кругозором «бархатное туше» было только деталью в арсенале его технических средств, тогда как для Гензельта оно было главной целью. Все это пишется для того, чтобы

---

<sup>2</sup> Об этом стоит подумать (*фр.*).

<sup>3</sup> «А тот хрипун, давленник-фагот» (Грибоедов). Эти слова Прокофьев сделал эпиграфом к своему «Скерцо для четырех фаготов» оп. 12.

<sup>4</sup> «Я тоже мог бы себе позволить эти бархатные лапки!» (*фр.*)

еще и еще раз подчеркнуть, что звук есть первое и важнейшее средство (наряду с ритмом) среди всех прочих средств, которыми должен обладать пианист, но средство, а не цель.

Как часто приходилось мне слышать от учителей фортепиано, что «на>чить хорошему звуку труднее всего: почти все зависит от самого ученика». Меня интересует не трудность задачи, а важность, необходимость ее возможно более полного разрешения. Конечно, работа над звуком есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и — будем откровенны — душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук. Развивая слух (а для этого, как известно, есть много способов), мы непосредственно действуем на звук; работая на инструменте над звуком, добываясь неустанно его улучшения, мы влияем на слух и совершенствуем его.

Коротко и ясно, овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других технических задач, которые должен разрешить пианист, ибо звук есть сама материя музыки; облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту.

В моих занятиях с учениками, скажу без преувеличения, три четверти работы — это работа над звуком. Можно сказать, что последовательность, причинная («иерархическая») связь звеньев работы, естественно, располагается таким образом: первое — «художественный образ» (то есть смысл, содержание, выражение, то, «о чем речь идет»); второе — звук во времени<sup>5</sup> — овеществление, материализация «образа» и, наконец, третье — техника в целом как совокупность средств, нужных для разрешения художественной задачи, игра на рояле «как таковая», то есть владение своим мышечно-двигательным аппаратом и механизмом инструмента. Такова общая схема моих занятий. Я повторяюсь, но делаю это сознательно. *Repetitio est mater persuadendi*<sup>6</sup>. На практике, конечно, эта схема постоянно колеблется, «извивается» в зависимости от требований и нужд момента, конкретного случая, но подспудно, иногда в замаскированном виде, она присутствует всегда — как иерархическое организующее начало.

Для достижения так называемого хорошего или прекрасного звука (я впоследствии еще подробнее попытаюсь расшифровать это довольно поверхностное определение) требуется особенно усидчивая, долгосрочная, постоянная и упорная работа на инструменте. Если Маяковский в «Разговоре с фининспектором» говорит, что с поэзией надо пуд соли съесть, чтобы стать поэтом (стихотворцем), то я скажу: с фортепиано надо тонну соли съесть, и понятно, почему: стихотворение можно вынашивать в голове, гуляя

---

<sup>5</sup> Точнее было бы сказать: работа над «временем-звуком», ибо ритм и звук неотделимы друг от друга.

<sup>6</sup> Повторение — мать убеждения {лат.}.



за городом или трясясь в автобусе<sup>7</sup>, а фортепианной игрой (не музыкой вообще) можно заниматься только на фортепиано; но фортепиано это все-таки механическая коробка гениальная, изумительная коробка, на которой можно выразить все, что угодно, но коробка, которая для полного очеловечения» ее требует куда больших усилий, чем прекрасное, живое гибкое, на все способное, беспредельно выразительное, самое человеческое и самое чудесное создание человека — человеческое слово.

Так как в этой главе речь идет о звуке «вообще», и о звуке, извлекаемом рукой пианиста на фортепиано, то я не могу не привести тех простейших положений, которые пианист должен знать, как всякий грамотный человек знает таблицу умножения или синтаксис.

Всякое явление в этом мире имеет свои начало и конец, так же и фортепианный звук. Обычные обозначения звука от двух «р» (pp), изредка трех (ppp) или четырех (pppp) до /, ff, реже fff, совсем редко //// (главным образом у Чайковского) совершенно не соответствуют той реальной звуковой (динамической) шкале, которую может воспроизвести фортепиано. Для исследования этой действительной реальной динамической шкалы я предлагаю ученику точно добиться первого рождения звука (ppppp...), тишайшего звука, непосредственно следующего после того, что еще не звук (некоторый ноль, получаемый в результате слишком медленного нажатия клавиши — молоточек поднимается, но не ударяет струну); постепенно увеличивая силу удара F и высоту поднятия руки h<sup>8</sup>, мы доходим до верхнего звукового предела (/tff...)» после которого начинается не звук, а стук, так как механическое (рычаговое) устройство фортепиано не допускает чрезмерной скорости при чрезмерной массе т, особенно же сочетания этих двух «чрезмерностей»<sup>9</sup>. Это «исследование» можно произвести или на одном звуке («атоме» музыкальной материи), или на двух-, трех- или четырехзвучном аккорде («молекуле»). Этот простейший опыт важен тем, что он дает точное познание звуковых пределов фортепиано. Опуская (надавливая) клавишу слишком медленно и тихо, я получаю ноль — это еще не звук; если опустить руку на клавишу слишком быстро и крепко (недозволенные «чрезмерные» v и h), получается стук — это уже не звук. Между этими пределами лежат всевозможные градации

---

<sup>7</sup> Рихард Штраус иногда вынашивал свои оперы, играя в сскаг» (карточная игра).

<sup>8</sup> Символы F (сила), m (масса), v (скорость), h (высота) почерпнуты мною из физики и механики. Они очень облегчают правильное понимание и применение физических возможностей на фортепиано, рассматриваемом как механизм.

<sup>9</sup> Не буду здесь распространяться о чисто механических причинах этого явления, любой хороший мастер-настройщик может об этом рассказать не хуже меня, а может быть, и лучше.

зв\ка. «Еще не звук» и «уже не звук» — вот что важно исследовать и испытать тому, кто занимается фортепианной игрой. Как любой рабочий знает пределы производительности и мощности своего станка, так и пианист, «работающий на фортепиано», должен знать свой инструмент, свой станок. Мне могут сказать: «Какие сухие и скучные рассуждения! Пусть это приблизительно и верно, но какое это имеет отношение к игре больших пианистов-виртуозов, доставляющих такое непосредственное наслаждение?» Я согласен: очень крупные таланты редко задумываются над такими вопросами, они просто «дело делают», они гораздо более способны «создавать законы», чем исследовать их, но, с другой стороны, малодаровитые или совсем недаровитые люди вовсе не задумываются над такими вещами, однако это сходство с талантами (к тому же весьма поверхностное) не говорит в их пользу и не приносит им пользы. «Холодный ум и горячее сердце» — вот мой педагогический лозунг, а холодный ум не побрезгует и этой крупницей точного знания, добытого и проверенного опытом.

Почти все мои технические соображения, советы, упражнения возникали в результате дедукции. Например, описанная процедура («первое рождение звука» и т. д.) мне пришла в голову, когда я играл пьесы Скрябина или Дебюсси, требующие местами полнейшего таяния, почти полного исчезновения звука (но все-таки звука). Вот упражнение, которое я изредка рекомендую как одинаково «полезное» и для слуха, и для осязания клавиатуры:



Его смысл состоит в том, что каждый звук берется с той силой звучания, которая получилась в результате потухания предыдущего звука, а не его первичного возникновения — «удара» (отвратительное слово!). Это упражнение, являющееся протестом против «ударности» фортепиано (ведь на фортепиано надо уметь прежде всего петь, не только «ударять» его), пришло мне в голову, когда я пытался добиться на рояле возможно более полного подобия человеческому голосу (филировка звука) в гениальном речитативе первой части d-тоН'ной сонаты Бетховена (op. 31 № 2):



Мой совет: играть прекрасные мелодические пассажи (например, у Шопена) в сильно замедленном темпе; я условно называю

это замедленной киносъемкой<sup>10</sup>. Этот совет возник в результате любования красотой, мелодичностью поэтому выразительностью — пассажа, желанием «рассмотреть» его вблизи, как можно рассмотреть прекрасную картину, рассматривая ее вплотную или даже через увеличительное стекло, для того чтобы проникнуть хоть немного в таинственную согласованность, гармонию и точность отдельных мазков кисти великого художника. Увеличению объекта в пространстве точно соответствует замедление процесса во времени.

Почти все детали моей «методики» добыты таким дедуктивным способом.

Через мои руки прошли за 44 года педагогической работы (а неофициально больше) сотни и сотни учащихся, представляющих все степени одаренности — от музыкально почти дефективных (когда-то я и такими не гнушался: надо все испытать) вплоть до гениальных — со всеми промежуточными звеньями. Жизненный опыт, столкновение с богатством и разнообразием действительности, природы привели меня к методическим выводам, несколько отличным от обычной «хрестоматийной» методики.

Надо до конца понять, что, с одной стороны, обучение музыке и музыкальной грамоте — а тут фортепиано является лучшим, незаменимым, если не единственным средством — есть общекультурное дело, что изучение музыки так же обязательно для культурного человека, как изучение языка, науки об обществе, математики, истории, естественных наук и т. д., и т. п. (если бы это зависело от меня, я бы ввел обязательное обучение музыке посредством фортепиано в средней школе). Даже музыкально дефективные, то есть абсолютно лишенные слуха — а таких не так уж много (население нашей планеты по преимуществу «музыкально»), — могут получить теоретические понятия о музыке, которые непременно пригодятся им в их духовной жизни. Музыка ведь такой же продукт человеческой мысли, как и все созданное человеком, здесь властвуют те же законы. Как и в любой области духовной жизни, диалектика искусства, значит и музыки, есть продолжение и развитие диалектики природы.

С другой стороны, музыкальное воспитание охватывает также тех исключительно одаренных, призванных, которым суждено быть производителями музыки — творцами и исполнителями. Ясно, что между всеобщим внедрением музыкальной грамоты как одним из звеньев культуры и воспитанием крупных талантов — единиц точно такая же разница, какая наблюдается в «общественной роли» фортепиано: с одной стороны, самого всенародного, массового инструмента, которым пользуются десятки, если не сотни миллионов людей (ведь фортепиано так же необходимо

---

<sup>10</sup> Это всем известно: когда вертят очень быстро ручку аппарата и получается огромное количество кадров, на экране вы можете увидеть бег лошади в карьере — в темпе *Adagio* или *Largo*.

любому музыканту и любителю, как необходимы каждому человеку язык, слово, речь), с другой — самого трудного, индивидуального инструмента под руками больших пианистов (а таковые исчисляются десятками) в сопоставлении со многими миллионами, пользующимися им...

Кто же такой пианист, большой пианист? Не могу не напомнить здесь простые и прекрасные слова А. Блока: «Кто такой поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно, он пишет стихами потому, что он поэт, потому что он приводит в гармонию слова и звуки...» Перефразируя эту мысль, можно сказать\* кто такой пианист? Он пианист потому, что он обладает техникой\* Нет, конечно, он обладает техникой потому, что он пианист, потому что он в звуках раскрывает смысл, поэтическое содержание музыки, ее закономерности и гармонию.

Вот для чего нужна техника, адекватная силе, высоте и ясности представляемого духовного образа, вот для чего большие пианисты до конца своих дней трудятся над ней и постоянно ставят себе новые цели, разрешают новые задачи. Потому именно большие люди всегда труженики; потому-то многие из них говорили: гений — это трудолюбие. Пушкин говорил: прозе нужны прежде всего мысли. Пианисту, играющему перед аудиторией, нужно прежде всего содержание. А для того чтобы содержание было выявлено, нужна техника и техника.

Это старо, как само искусство. Но молодежь часто этого не знает и ошибается, стараясь овладеть искусством «с другого конца». Оратор, у которого «красота слога» преобладает над глубиной, правдивостью и страстностью мысли, — не очень хороший оратор.

Об этом должен помнить концертирующий пианист — ведь он тоже оратор и пропагандист. Для пианистов, помешанных на «виртуозности прежде всего», нет ничего полезнее, чем послушать, как играют свои произведения большие композиторы, которые не занимаются специально «фортепианной техникой» и тем не менее великолепно передают свою музыку. Причины этого ясны, и не стоит на этом останавливаться.

Итак, у меня есть тоже методика, если методикой можно назвать нечто остающееся по существу всегда верным самому себе и всегда меняющееся и развивающееся согласно общим законам жизни — внутри меня и вне меня. Методика — это дедуктивно, а также экспериментально достигнутое познание; источник его — определенная воля, неуклонное стремление к известной цели, определяемой характером и идейным мирозерцанием художника. Хрестоматийная методика, дающая преимущественно рецептуру, так называемые твердые правила, пусть даже верные и проверенные, будет всегда только примитивной, первоначальной, упрощенной методикой, нуждающейся поминутно при столкновении с реальной жизнью в развитии, додумывании, уточнении, оживлении, словом, в диалектическом преобразовании.

Практика педагогической работы (имеется в виду хороший

педагог-исполнитель), в которой беспрерывно меняются и бесконечно разнообразные способы воздействия на ученика при неуклонном сохранении направленности к цели, полностью подтверждает сказанное.

После этого небольшого экскурса в область общей методики возвращаюсь к частному вопросу вопросу о звуке и его извлечении на фортепиано.

Мы, педагоги, невольно и неминуемо постоянно пользуемся различными метафорами для определения разных способов звукоизвлечения на фортепиано. Мы говорим о «срастании» пальцев с клавиатурой, о «прорастании» пальца (выражение Рахманинова), как будто клавиатура представляет упругую материю, в которую можно произвольно «погружаться», и т. д. Все эти весьма приблизительные определения все-таки, несомненно, полезны, оплодотворяют воображение ученика и в связи с живым показом действуют и на его слух, и на двигательную осознательный аппарат, так называемое «туше».

Одним из моих любимых советов является едущий: взять ноту или несколько нот одновременно с известной силой и держать их до тех пор, пока ухо совершенно не перестанет улавливать какое-либо колебание струны, то есть когда окончательно потухает звук. Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука (колебания струны) со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту, все благородство фортепианного звука (ибо эта «протяженность», в сущности, гораздо красивее первичного «удара»); во-вторых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом и т. д. а главное — для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как в живописи для глаза. Ни для кого не тайна, что зрительная перспектива и слуховая совершенно тождественны, разница их только в том, что они создаются и воспринимаются двумя физически разными органами: глазом и ухом.

Как часто игра большого мастера напоминает картину с глубоким фоном, с различными планами, фигуры на первом плане почти «выскакивают из рамы», тогда как на последнем — едва синют горы или облака! Вспомните хотя бы Перуджино, Рафаэля, Клода Лоррена, Леонардо, наших великих художников, и пусть они повлияют на вашу игру, на ваш звук<sup>12</sup>.

По крайней мере два раза в неделю я напоминаю ученикам

---

<sup>11</sup> Конечно, все на своем месте — фортепиано так же приспособлено для всяческой «стаканности», даже «кнопонности», как и для передачи задушевной кантлены.

<sup>12</sup> Один очень понимающий человек назвал однажды мою игру «стереоскопической» и доставил мне этой оценкой искреннее удовлетворение не зря, знает, я трудился.

(ибо нужда заставляет!) приведенное выше изречение Антона Рубинштейна о рояле: «вы думаете — это один инструмент? Это сто инструментов!» Конечно, вряд ли найдется смельчак, который захочет «догнать и перегнать» великого Антона, но принять к сведению его высказывание он должен.

В книге Ф. Бузони «*Über die Einheit der Musik*»<sup>13</sup> есть полторы странички, посвященные роялю, под названием: «*Man achte das Klavier*»<sup>14</sup>. Предельно лаконично и стилистически совершенно здесь дана такая ясная и верная характеристика рояля, что я с трудом удерживаюсь от желания привести ее целиком. Ограничусь несколькими выдержками. Указав на очевидные недочеты рояля — непродолжительность звука и твердое, неумолимое деление на полутоны, — Бузони говорит о преимуществах: исключительном динамическом диапазоне от крайнего *pianissimo* до величайшего *fortissimo*, об огромном звуковом объеме — от самых низких звуков до самых высоких, о ровности тембра во всех регистрах, о его способности подражать другим инструментам (труба может только трубить, флейта — звучать только как флейта, скрипка — только как скрипка и т. д., рояль же под руками мастера может изображать почти любой инструмент); в заключение он напоминает о совершенно волшебном, одному лишь роялю свойственном средстве выражения: о педали.

В дополнение к этому описанию я часто говорю ученикам: рояль является лучшим актером среди инструментов, так как может исполнять самые разнообразные роли. Некоторая отвлеченность его звука по сравнению со звуками других инструментов, чувственно гораздо более «конкретных» и выразительных, прежде всего таких, как человеческий голос, валторна, тромбон, скрипка, виолончель и т. д., — даже сама эта «отвлеченность», «умопостигаемость», если хотите, есть в то же время его несравненное высокое качество, его неоспоримая собственность: он самый интеллектуальный из всех инструментов и потому охватывает самые широкие горизонты, необъятные музыкальные просторы. Ведь на нем кроме всей неизмеримой по количеству, неопишуемой по красоте музыки, созданной «лично для него», можно исполнять все, что называется музыкой, от мелодии пастушеской свирели до гигантских симфонических и оперных построений.

Характеристика фортепиано (для него я воспользовался прекрасной страничкой Бузони) была необходима, чтобы сделать некоторые выводы относительно фортепианного звука. В соответствии со сказанным о том, что рояль — наилучший актер между инструментами<sup>15</sup>, я вынужден в моих занятиях постоянно напоминать об оркестре, внушать представление об оркестровых звучностях, не могу иначе! Хотя я и пианист, оркестр мне пред-

<sup>13</sup> «О единстве музыки»\* (нем.).

<sup>14</sup> «Уважайте фортепиано» (нем.).

<sup>15</sup> Мне хочется назвать его «интеринструментальным» — прошу прощения за неуклюжее слово.

ставляется первым сольным инструментом<sup>16</sup>, а рояль — вторым по рангу и значению. Думаю, что это не обидно ни для рояля, ни для пианистов.

Именно потому, что фортепиано, как мне кажется самый интеллектуальный инструмент и не обладает чувственной плотью других инструментов, потому то для полного раскрытия всех его богатейших возможностей дозволено и нужно, чтобы в воображении играющего жили более чувственные и конкретные звуковые образы, все реальные многообразные тембры и краски, воплощенные в звуке человеческого голоса и всех на свете инструментов. Но главная причина, почему все это совершенно необходимо пианисту знать и чувствовать и почему пианист, не понимающий этого, будет однокоричем, чтобы не сказать хуже, — главная причина просто та, что пианист один-единственек, на одном инструменте, не нуждаясь ни в чьей помощи, дает абсолютно цельный образ, создает нечто полное и совершенное — фортепианное произведение, что вся музыка в его руках, и только в его руках, что он одновременно и повелитель, и слуга, «и царь, и раб и червь, и бог».

В разговорах с учениками я часто прибегаю к простейшей метафоре, совершенно понятной и для детского сада, но полезной и аспирантам и даже готовым пианистам. Я говорю: пианист и фортепиано — это одновременно 1) дирижер (голова, сердце, слух); 2) оркестранты (обе руки с десятью пальцами и обе ноги для обеих педалей) и 3) инструментарий (один-единственный рояль, или, выражаясь по-рубинштейновски, сто инструментов, то есть столько же, сколько бывает в симфоническом оркестре)

Все это крайне просто и все известно, и, честное слово, я бы не говорил этих трюизмов, если бы... да, если бы каждый день не убеждался, что не только многие ученики, но и многие готовые пианисты этого не знают.

Боюсь, что частые мои напоминания об оркестре, дирижере и т. д. могут быть ложно истолкованы и потому попытаюсь объяснить. Я вовсе не требую от ученика-пианиста, чтобы он на фортепиано подражал оркестру, все время думая о нем, считая рояль как бы слабой копией другого, «лучшего» звучания. Во-первых, рояль имеет свою индивидуальную звуковую красоту, свое «я», которое не спутаешь ни с чем на свете. Во-вторых, надо знать и любить это индивидуальное, особенное «я» рояля, чтобы до конца его постигнуть и овладеть им. Кто слышал когда-нибудь, как некоторые дирижеры или певцы обращаются с фортепиано (не зная его), тот будет знать раз и навсегда, как не следует играть на нем.

Надеюсь, что кажущаяся противоречивость моя будет истолкована правильно, что каждый поймет, в чем диалектика явления и почему я говорю, почти «не переводя дыхания», о рояле как подобии оркестра и рояле «как таковом».

---

<sup>16</sup> Конечно, только под управлением большого музыканта-дирижера Персимфанс, например, никогда не был с сольным инструментом».

Только требуя от рояля невозможного, достигаешь на нем всего возможного. Для психолога это значит, что представление, воображение, желание опережают реально возможное. Глухой Бетховен создал неслыханные фортепианные звучности и предопределил развитие рояля на много десятков лет вперед. Творческий дух композитора предписывает роялю законы, которым он постепенно повинует. Такова история развития инструмента. Обратных случаев я не знаю.

Я не буду повторять всего, что так хорошо и давно известно: что полифония — лучшее средство для достижения разнообразия звука, что певучие, мелодические пьесы необходимы, чтобы научиться «петь» на рояле<sup>17</sup> и т.д., что нужно развивать «силу пальцев», крепкий «удар», чтобы с должной ясностью и четкостью исполнять быстрые пассажи, чтобы уметь справиться с «токкатной» фортепианной литературой.

В двигательном отношении спутниками «хорошего» звука будут всегда: полнейшая гибкость (но отнюдь не «расслабленность!»)<sup>18</sup>, «свободный вес», то есть рука, свободная от плеча и спины до кончиков пальцев (вся точность-то в них сосредоточена'), прикасающихся к клавишам, уверенная целесообразная регулировка этого веса от еле заметного летучего прикосновения в быстрых легчайших звуках<sup>19</sup> до огромного напора с участием (в случае надобности) всего тела для достижения предельной мощности звука; вся эта механика совсем не сложное дело для того, кто хорошо слышит, имеет ясный замысел, способен осознать данную ему природой гибкость и свободу своего тела и умеет много и упорно заниматься на рояле. Я часто говорю ученикам (полусерьезно-полушутливо), что влезть в переполненный троллейбус гораздо более трудная двигательная проблема, чем устроиться на рояле. Кстати, не удивительно и совершенно закономерно, что я подчас «залетаю» в другую главу — о технике: все явления, объединяемые понятием «фортепианное исполнение», неразрывно связаны друг с другом, поэтому, говоря о звуке, невозможно не говорить о его извлечении, то есть «технике», говоря о технике, нельзя не говорить о звуке, так же как нельзя говорить о педали в отрыве от звука или обо всех этих компонентах фортепианной игры вместе в отрыве от их организующего начала — музыкального замысла.

Каждый пианист-мастер обладает своей индивидуальной звуковой палитрой. Я это чувствую до того сильно, что мне кажется иногда, будто Большой зал нашей консерватории в зависимости от игры того или иного пианиста (например, Рихтера, Софроницкого, Гилельса) даже освещен по-другому, даже меняет свой

---

<sup>17</sup> Хотя гораздо правильнее будет сказать: нужно уметь петь на фортепиано, чтобы сыграть певучую мелодическую пьесу. Так же с полифонией.

<sup>18</sup> «La souplesse avant tout» («Гибкость прежде всего»), как говорили и Шопен, и Лист, и говорят до сих пор все знающие люди.

<sup>19</sup> Хорошее французское выражение: «jeu perlé» («жемчужная игра»).



архитектурный облик. Я знаю, что это фантазия, но фантазия удивительно напоминающая действительность.

Нет звука «вообще», как нет толкования «вообще», выразительности «вообще», ничего «вообще» По этому поводу отсылаю к прекрасным страницам Станиславского, где он говорит о выражении «вообще» как о величайшей беде.

Кто-то спросил Антона Рубинштейна, может ли он объяснить и чем объяснить то чрезмерное впечатление, которое его игра производит на слушателей. Он ответил приблизительно следующее: вероятно, это происходит отчасти от очень большой силы (мощности) звука, а главным образом от того, что я много труда потратил, чтобы добиться пения на рояле. Золотые слова! Они должны были бы быть выгравированы на мраморе в каждом фортепианном классе училищ и консерваторий.

Здесь я возвращусь к сказанному раньше: так как первооснова всей слышимой музыки есть пение и так как фортепианная литература изобилует певучестью, то главной и первой заботой всякого пианиста должна быть выработка глубокого полного способного к любым нюансам, «богатого» звука со всеми его бесчисленными градациями по вертикали и по горизонтали. Опытному пианисту ничего не стоит одновременно дать 3—4 различных динамических оттенка, примерно-

*f*

*mp*

*pp*

*p,*

тем более использовать по горизонтали все возможности фортепианного звука. Порочное представление о фортепиано, порожденное не менее порочным направлением разных адептов «*moderne Sachlichkeit*»<sup>20</sup>, как об исключительно только «ударном» инструменте, опровергается всей историей фортепианной литературы и пригодно лишь для небольшого количества сочинений этих «предметных», «деловитых» композиторов.

В сущности, «работа над звуком» — выражение столь же неточное, как «работа над художественным образом». Мы слишком находимся в плену наших неточных слов и выражений, слишком верим им. О любом очень хорошем пианисте всегда говорится: какой у него прекрасный звук! как у него звучит! и т. д. То, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее, — это выразительность исполнения, то есть организация звука в процессе исполнения произведения. Я уверен, что о маломузыкальном человеке никогда нельзя сказать, что у него прекрасно звучит, даже если он знает сотни приемов звукоизвлечения и «превзошел» всю науку о «работе над звуком». В лучшем случае у него будет хорошо звучать только местами, но не в целом. У действительно творческого пианиста-художника «хороший звук» есть сложнейший процесс сочетаний и соотноше-

<sup>20</sup> «Современной предметности» {нем.}.

ний звуков разной силы, разной длительности и т. п. в целом. Все это лишний раз доказывает то, что я говорил только что: звук есть одно из средств выражения у пианиста (как краска, цвет и свет у художника), самое главное средство, но средство, и больше ничего. Ясно, что хороший пианист с плохим звуком — *contradictio in adjecto*<sup>21</sup>. Работать над звуком можно реально, только работая над произведением, над музыкой и ее элементами, И эта работа, в свою очередь, неотделима от работы над техникой вообще.

Различие, разнообразие звуковой картины у разных (крупных) исполнителей бесконечно в связи с различием их индивидуальностей — совершенно так же, как различны краски, цвет и свет у больших художников: сравните, например, Тициана и Ван-Дейка, Веласкеса и Греко, Врубеля и Серова и т. д. И параллельно вспомните звуковую картину Бузони и Гофмана, Петри и Корто, Рихтера и Гилельса, Софроницкого и Оборина и т. д. Чем ниже художественный уровень исполнителя, чем меньше у него своего, индивидуального, тем однообразнее и тем более схожа с другими подобными исполнителями будет даваемая им звуковая картина. Поучительным примером в этом смысле является «вышесредний» ученический вечер, где очень трудно отличить одного ученика от другого, хотя бы все и играли «очень хорошо».

Простая логика требует признания того, что всякая игра на фортепиано, поскольку целью ее является звукоизвлечение, «производство звука», есть неминуемо работа над звуком, вернее, со звуком, безразлично, играет ли упражнение или художественное произведение. Играть «плохим» звуком гаммы так же противопоказано, как играть плохим звуком ноктюрны Шопена. Когда большой пианист работает над техническими проблемами, то поражает прежде всего не только быстрота, точность, сила и т. п., но и качество звука.

Я полагаю, что у каждого пианиста работа над звуком, уж если он специально задается этой целью, протекает по-разному — в зависимости от его индивидуальных свойств. Трудно предположить, например, чтобы Шопен, звуковой «потолок» которого, по свидетельству современников, был приблизительно *mezzo forte* (*mf*), работал так, как Рахманинов, у которого звуковой «потолок» был несравненно выше (пять или шесть /). Но не забудем при этом, что, по свидетельству тех же современников, Шопен обладал в пределах от крайнему *pianissimo* до упомянутого *mf* таким разнообразием звуков, то есть нюансировки, такой богатой палитрой, какой и в помине не было у пианистов, обладавших гораздо большей абсолютной силой. Это надо особенно подчеркнуть, это именно важнее всего.

Я мог бы ограничиться изложенными в этой главе соображениями о звуке и работе над ним.

---

<sup>21</sup> Явление невозможное (*лат.*).

Приведу только несколько советов, которые приходится давать ученикам, когда со звуком у них обстоит неладно

1. Как я уже говорил, необходимая предпосылка хорошего звука — полная свобода и непринужденность предплечья, кисти и руки от плеча до кончиков пальцев, которые должны быть всегда начеку, как солдаты на фронте (ведь решающим для звука является прикосновение кончика пальца к клавише, все остальное: рука, кисть, предплечье, плечевой пояс, спина это «тыл», который должен быть хорошо организован, все для фронта!), если уж дозволено продолжить военную метафору).

2. Еще на самой первоначальной ступени пианистического развития я предлагаю следующие простейшие упражнения для приобретения разнообразия звука, нужного для игры вообще и особенно для исполнения полифонической музыки:



Потом проделать то же на четырехзвучных и пятизвучных аккордах; достаточно проработать это в трех-четыре тональностях.

Полезны также следующие первоначальные упражнения:



Их следует проработать в нескольких тональностях в медленном, умеренном и быстром темпе, попеременно играя один голос staccato, другой legato.

3. Если в полифонической музыке ученику не удастся достаточно выпукло (пластично) воспроизвести многоголосную ткань, полезно прибегнуть к методу «преувеличения», например следующее трудное место из фуги Баха es-moll (т. I, № 8) играть динамически так:



(для ясности выписываю два верхних голоса на отдельных строчках). Для малоопытного ученика трудность представляет здесь скрещивание голосов.

4. Одна из очень распространенных ошибок у учеников (даже подвинутых), на которую часто приходится обращать внимание, —

это динамическое сближение мелодии и аккомпанемента, недостаток «воздушной прослойки» между первым и вторым планом или между разными планами, что одинаково неприятно как для зрения в картине, так и для слуха в музыкальном произведении. Здесь преувеличение динамической дистанции между мелодией и аккомпанементом также может многое объяснить и уточнить ученику. Этой погрешностью страдают многие дирижеры, позволяющие слишком громко играть духовым, особенно медным, в местах, где они являются только носителями гармонии.

5. Очень часто приходится повторять старую истину, что, когда написано в нотах *crescendo*, то нужно (в этом месте) играть *piano*, когда написано *diminuendo* — нужно играть *forte*. Точное понимание и воспроизведение постепенности (перспективы) динамических оттенков — существеннейшее условие создания правильного звукового образа. Между тем у многих пианистов и дирижеров длительное *crescendo* мгновенно переходит в откровенное *forte*; этим ослабляется задуманная композитором кульминация: горная вершина превращается в плоскогорье. Обычно для наглядности я напоминаю ученикам разницу между арифметической и геометрической прогрессией; так же в случаях исполнения *ritenuto* и *accelerando*.

6. О знаменитом пианисте Таузиге известно, что он любил после концерта, придя домой, проиграть всю исполненную им программу очень тихо и нескоро. Пример, достойный подражания! Тихо — это значит: крайне сконцентрированно, внимательно, добросовестно, точно, тщательно, красивым, нежным звуком. — Чудесная диета не только для пальцев, но и для слуха, мгновенное исправление некоторых неизбежно возникающих при темпераментном концертном исполнении неточностей и случайностей!

7. Приходится часто повторять, что, так как фортепиано не обладает продолжительностью звука, свойственной другим инструментам, н ю а н с и р о в к а не только мелодической линии, но и пассажей должна быть, как правило, более богата и гибка (преувеличена по сравнению с другими инструментами), чтобы ясно передать и н т о н а ц и ю (повышения и понижения) исполняемой музыки<sup>22</sup>. Конечно, исключением являются такие случаи, когда требуется совершенно ровная, лишенная нюансировки звучность, например мертвенная, однообразная звучность органной фуги *e-moll* в переложении Бузони (в приложении к первой части «*Wohltemperiertes Klavier*») или, как это бывает часто, длительное, большое, ровное *f* и т. д.

8. То, что у очень одаренных учеников достигается интуитивно (конечно, в связи с упорной работой), — полная согласованность работы пальцев и руки, вообще двигательного аппарата,

---

<sup>22</sup> Сравните превосходные указания Г. Бюлова к *Adagio* из сонаты *op. 106* Бетховена (место с тридцатьвторым в правой руке) или ко второй части *op. 111* (четвертая вариация с тридцатьвторым).

с требованиями слуха, звуковым замыслом в большой мере поддается осознанию и развитию также у гораздо менее одаренных пианистов. Два примера этой согласованности каждый опытный пианист знает, что для достижения «нежного», «теплого», «проникновенного» звука необходимо нажимать клавиши очень интенсивно, «глубоко», но при этом держать пальцы как можно ближе к клавишам и соблюдать *h*, близкую к минимуму, то есть равную высоте клавиши перед нажатием пальца. Наоборот, для достижения большого, открытого, широко льющегося звука (вспомните итальянского тенора вроде Карузо или Джильби) необходимо использовать всю амплитуду размаха пальца и руки (при полнейшем гибком legato). Это только два маленьких примера, их можно бесконечно умножить; важно знать, практически знать, что анатомическое устройство человеческой руки, и с точки зрения пианиста идеально разумное, удобное, целесообразное, дает богатейшие возможности для извлечения из фортепиано самых разнообразных звуков. Это устройство руки находится, разумеется, в полнейшем соответствии с устройством фортепианного механизма. Симбиоз между рукой и клавиатурой у хороших пианистов полнейший! Но что это не всегда бывает — и не только у учеников, но и у зрелых пианистов — мы тоже великолепно знаем. Иногда при большом длительном / или *ff* иной пианист кипит и пытит и как бы не замечает, что вместо усиления звука происходит обратное — ослабление его, а подчас простое стучание. Это напоминает человека, у которого слабеет голос и который старается говорить как можно громче, но вместо этого начинает хрипеть. У пианиста это происходит именно из-за несогласованности между звуковым требованием и двигательным процессом — процессом, обычно в таких случаях несвободным, напряженным и заторможенным. Впрочем, никогда не надо забывать, что физическая (двигательная) свобода на фортепиано немислима без свободы музыкальной, то есть духовной. У пианиста, который не может передать музыкальную выразительность без истерики или судорожности, и технический аппарат будет неизбежно судорожным и истеричным, то есть несовершенным, а главные компоненты музыки — время (ритм) и звук — будут извращены и исковерканы. Старинная латинская поговорка — «*mens sana in corpore sano*»<sup>23</sup> — сохраняет всю свою силу и для пианиста. Об этих простых истинах приходится часто говорить в классе, и потому я о них напоминаю здесь.

9. Вопросы звука в произведениях, требующих употребления педали (то есть почти всегда), нельзя рассматривать в отрыве от вопросов педализации, как нельзя установить правильную педаль в отрыве от звука, от качества звука. Я уже говорил об этом. Полезно, конечно, любую вещь иногда проигрывать без пе-

---

<sup>23</sup> «Здоровый дух в здоровом теле».

дали (чтобы легче было проследить точность, отчетливость и ясность каждого звука), но еще «полезнее» будет учить произведение с правильной педалью, так как только при ее содействии можно добиться нужного звукового результата. Но об этом подробнее в разделе о педали.

10. Одна из самых благодарных, но и трудных для пианиста задач — создание звуковой «многоплановости». Я уже говорил об этом выше, когда сравнивал музыкальное произведение с картиной. Всякая полифония уже есть «многоплановость». Надо суметь сыграть выразительно и независимо тему и спутник и другие сопровождающие голоса. Основная тенденция полифонии (Urform полифонии) — движение голосов в противоположных направлениях; самый чистый пример, осуществимый полностью только в двухголосии, — прелюдия Баха *Fis-dur* из второго тома (такты 53 и 55), такты перед концом фуги *As-dur* (т. II, № 17). Укажу также на «зеркальное» направление звуков и движения пальцев в тактах 9, 10, 11, 12 из *d-toH*-ной прелюдии (т. II, № 6) или во второй теме второй части Четвертой сонаты Прокофьева (опускаю сопровождающие шестнадцатые):



То же находим в заключительной партии прокофьевской Третьей сонаты. Эта тенденция — тенденция противопоставления, зеркальности — осуществима в полифонии, превышающей двухголосие, главным образом средствами различной нюансировки, то есть динамической многоплановости, точно соответствующей полифонической ткани и ее смыслу.

Еще более необходима эта многоплановость в транскрипциях оркестровых произведений (например, в знаменитой заключительной сцене «Тристана» — «Смерть Изольды» — в обработке Листа), но также в любом фортепианном произведении, будь то фантазия Шопена, или соната Бетховена, или фантазия Шумана и т. п. (предлагаю желающим самим выбрать самые яркие примеры).

Примеры «многоплановости» мы прежде всего находим в любом полифоническом произведении начиная от инвенций и фуг Баха, Генделя и кончая фугами Глазунова, Танеева, Регера, Шимановского, Шостаковича.

Но, конечно, примеров «многоплановости» множество в музыке самых различных стилей. Приведу несколько типичных случаев:

а) Этюд Шопена *es-moll* (шестой) ор. 10. Первый план — мелодия, второй план — бас, длинные, длящиеся целый такт или полтакта нижние ноты, третий план — движение шестнадцатыми

в среднем голосе. При несоблюдении этой естественной трехплановости, которая сейчас же переходит в четырехголосие, то есть требует уже четырех планов, все произведение, как бы «выразительно» ни пытались его играть, становится туманным и неясным<sup>24</sup>. Мне много раз приходилось это объяснять в классе, очень часто шестнадцатые среднего голоса игрались слишком громко в сравнении с басом (см. ниже, пункт 11), музыка теряла опору становилась «безногой». Здесь очень кстати вспомнить Антона Рубинштейна, называвшего оба пятых пальца «кондукторами», ведущими музыку. Граница звучания (нижняя и верхняя) для музыки то же, что рама для картины; малейшая неясность (особенно часто встречающаяся на нижней границе, в басу) ведет к расплывчатости и бесформенности; музыкальное произведение становится (как я иногда говорю ученикам) или «всадником без головы», если гармония и бас пожирают мелодию, или «безногим калекой», если бас слишком слаб, или «пузатым уродом», если гармония пожирает и бас и мелодию (к сожалению, последнее приходится нередко слышать в оркестре). Как ни примитивно и общеизвестно то, что я пишу здесь, а повторять это в классе приходится часто. Очевидно, между знанием и выполнением задачи — порядочная дистанция (теория и практика, план и воплощение, познание и действие).

б) Шопен, ноктюрн с-moll, реприза первой темы (agitato). Весьма нелегкое для ясного, пластичного исполнения место вследствие очень полного, многозвучного гармонического сопровождения («середина»), октавных басов и мелодии, ведомой одним пятым пальцем и долженствующей доминировать над всем остальным. Если тут возникает опасность появления «всадника без головы», то я рекомендую прибегать к упомянутому способу «преувеличения»: пытаться играть мелодию очень *f*, сопровождение — *p*, а басы *tr* (приблизительно).

Аналогичную трудность представляет весь конец Полонеза-фантазии ор. 61 Шопена (после унисонного пассажа в правой и левой и до конца)<sup>25</sup>.

в) Скрябин, Четвертая соната — весь конец (*ff*). Та же трудность. Несмотря на огромное / при семи-восьмизвучном аккордовом гармоническом сопровождении и полных басах в октаву, мелодия, выполняемая одним пятым пальцем, должна господствовать:



<sup>24</sup> Типичный пример «трехплановости» — органные хоральные прелюдии Баха Es-dur и C-dur в транскрипции Бузони.

<sup>25</sup> Предельно ясно и выразительно исполняет это место Рихтер — благодаря не только огромному музыкальному таланту, но и огромным, мощным рукам. Маленькие руки всегда в таких местах должны стараться схитрить».

От бедного мизинца много требуется! Отсюда вывод: всемерно укрепляй мизинец, преврати его в самую крепкую колонну под сводом твоей руки\* (Однако о пальцах поговорим в разделе о техниках.)

г) Гораздо легче для исполнения такие случаи многоплановости, как (примерно) вторая тема Des-dur в скерцо № 3 Шопена (cis-moll), — не только вследствие крайнего противопоставления регистров, но и вследствие того, что разные звучности следуют одна за другой, а не даются одновременно (горизонталь вместо вертикали).

Аналогичный пример — этюд Дебюсси «Противоположение звучностей» (из второй тетради). Но и здесь, хотя выполнение легче, следует тончайшим слухом определить и воспроизвести пальцами степень различия и качества звучностей, а это требует хорошего воспитания и слуха, и туше.

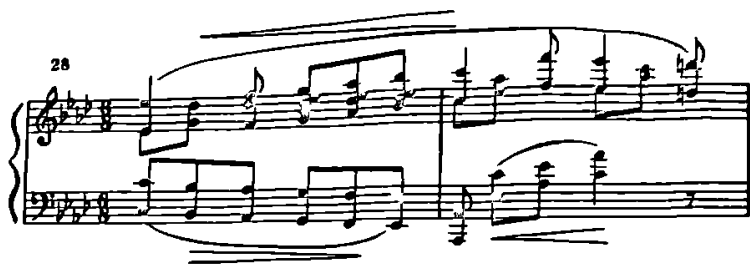
д) В современной музыке — у Скрябина, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Регера, Шимановского и других — можно найти множество особо ярких примеров звуковой «многоплановости». Рекомендую желающим самим заняться нахождением таких мест и пьес и изучением их с целью усовершенствования своей звуковой техники. Поле деятельности необозримое! Ясно, что, если играющий музыкально понимает, то есть слышит, эту многоплановость, он обязательно найдет средства для ее передачи, если же он еще слишком увязает в технических недоделках и не умеет мысленно прослушать музыку, то учитель должен ему помочь.

11. Очень и очень часто приходится напоминать ученикам, что длинные ноты (целые, половинные, ноты, длящиеся по несколько тактов) должны быть, как правило, взяты сильнее, чем сопровождающие их ноты более мелких длительностей (восьмые, шестнадцатые, тридцатьвторые и т. д.), — опять-таки из-за основного «дефекта» фортепиано: затухания звука (на органе это правило само собой отпадает).

Меня подчас удивляло, что даже очень талантливые ученики не всегда обнаруживали достаточно требовательный слух в этом отношении и недостаточно пластично передавали музыкальную ткань. Невоспитанность слуха сказывается часто также в перегрузке звука на басовых нотах («громыхание») в /. Особенно неприятно это громыхание у Шопена, который совершенно не допускает грубых, грохочущих басов (у Листа, наоборот, часто слышатся литавры и тарелки в басах, но это вовсе не значит, что по роялю надо бить и стучать).

12. Очень распространенный недочет, пагубно отражающийся на качестве звука и встречающийся у учеников с небольшими или маленькими руками (особенно у женщин), — это преобладание (динамическое) в октавах и аккордах первого пальца над пятым (в правой руке), что особенно недопустимо в случаях, когда октавы являются удвоенной мелодией (например, конец Третьей баллады Шопена), и в тысяче подобных мест:





В этих случаях я рекомендую ученику тщательно учить каждый голос отдельно, а кроме того, поиграть великолепные упражнения для двойных нот (начиная с хроматических секунд, так как и они встречаются в фортепианной литературе, например у Раверля и Шимановского, и кончая октавами), упражнения, которые приводит Годовский в примечаниях к *gis-moll'*ному (терцовому) этюду из ор. 25 Шопена в своей обработке для левой руки. Главный смысл этих упражнений состоит в том, что они здесь рассматриваются как упражнения полифонические, двухголосные, это не только двойные ноты, но и два голоса, которые надо уметь сыграть по-разному. Приведу эти упражнения, так как этюды Шопена в обработке Годовского очень трудно достать. Возьму для примера хроматические малые терции (точно такие же упражнения, естественно, рекомендуются для октав, секст — вообще, как я уже говорил, для любых двойных нот):



То же можно играть *legatissimo*:



(аппликатура везде та же).



а) *staccato*

б)

в)

г)

Это упражнение имеет целью упрочить терцию на месте, добиться точного созвучия.

И наконец, просто терцовая хроматическая гамма:

и)

(это упражнение, как и везде,— вверх и вниз на две или три октавы, сперва небыстро, потом *presto possibile*).

При восходящем движении хроматическими терциями применяется соскальзывание второго пальца с *ре-диеза* (*ми-бемоля*) на *ми* и с *ля-диеза* (*си-бемоля*) на *си*, а при нисходящем — с *фа-диеза* на *фа* и с *до-диеза* на *до*.

Если играть по этой системе упражнения для октав, то примеры «д» и «е» будут выглядеть так:

д)

е)

(играть и хроматически, и по трезвучиям, и по септаккордам,— см. упражнения Листа в двенадцати тетрадах). Смысл остановки на первой октаве состоит в том, чтобы рука, играя в дальнейшем только один звук октавы, сохраняла растяжение на октаву, а не сжималась «нечаянно» в кулак.

Обращаю внимание на то, что эти упражнения я мог бы привести, быть может, с гораздо большим основанием в разделе о технике, но я нарочно привожу их здесь, так как технические упражнения — это упражнения для звука. Этим я еще раз хочу подчеркнуть, что всякая работа над звуком есть работа над техникой и всякая работа над техникой есть работа над звуком.

13. В тесной связи с упомянутым в предыдущем пункте недочетом стоит та весьма распространенная у учеников с небольшими руками небрежность, с которой они в октавах и аккордах опускают не занятые в данном аккорде пальцы (или если в октаве, то иногда и все три средних пальца — второй, третий и четвертый) на падающие под эти пальцы клавиши. Как только при этом «приеме» ученик начинает играть / или //, то пальцы, в piano слегка прикасавшиеся к клавишам, начинают просто по ним ударять — «издавать звуки»; эти милые пальчики мы в классе называем «сочувствующими».

Понятно, что для исправления этого ледочета нужно прежде всего заставить ученика хорошо слышать получающуюся при этом какофонию, а затем просто посоветовать держать не занятые в данном созвучии пальцы повыше, смотреть, чтобы они невзначай не прикоснулись к клавишам, а кисть держать пониже (что для маленьких рук бывает затруднительно, но тем не менее необходимо), для того чтобы пальцы «смотрели вверх, а не вниз».

Интересно отметить, как у настоящих виртуозов, например у Гилельса, незанятые пальцы всегда сохраняют должное расстояние от клавиш (никогда не прикасаются к ним). Этим и достигается та точность и чистота звука, которая так неотразимо действует на слушателя.

Обращаю внимание: и здесь техническая проблема есть в то же время звуковая проблема.

14. Я уже говорил о том, что пианист не может обладать красивым певучим звуком, если слух его не улавливает всей доступной фортепиано протяженности звука вплоть до его последнего потухания (*f*>*ppp*...). Но при этом не надо забывать, какой поразительной яркости, какого блеска достигает исполнение таких пианистов, как, например, Горовиц, которые очень экономно употребляют педаль, часто пользуются приемом *pop legato* и вообще умеют «молоточковые» ударные свойства фортепиано выставить в самом выгодном свете (конечно, это не имеет ничего общего с «сухостью» или «стучанием»).

Вывод ясен: развивать в своем аппарате и те, и другие свойства, тем более что фортепианная литература этого настойчиво требует.

Повторяю: и средний пианист, и крупный пианист, если только они умеют работать, будут обладать своей индивидуальной звучностью, своеобразной их психическому, техническому и физическому складу, и никогда не будут походить на вместилище «универсальных» звуковых приемов, на склад всех возможных технических совершенств. Таких явлений, к счастью, не бывает. Об

универсальности и в этом исполнительском плане можно говорить в том смысле, как говорится об универсальности вообще, то есть в аспекте всей истории музыки. Надо согласиться с тем, что именно высочайшие достижения исполнительского искусства (например, игра Моцарта или Баха, Антона Рубинштейна или Рахманинова, Паганини или Листа) приходят и уходят, уходят навсегда. Но горевать не приходится; на их место рождаются новые. Жизнь искусства в этом смысле совершенно подобна самой природе.

Я говорю трюизмы, но говорю нарочито. Забвение этих простых истин приводит к ложным мнениям, к ложным притязаниям, с которыми приходится встречаться на каждом шагу.

Я мог бы привести еще массу материала по поводу работы над звуком, материала, который ежедневно и непосредственно появляется во время работы с учениками. Я почти уверен, что забыл рассказать кое-что очень важное и, может быть, напрасно останавливался на второстепенном. Из боязни слишком надоесть и себе, и предполагаемому читателю думаю поставить здесь точку. К тому же я не собираюсь эти записи превращать в учебник фортепианной игры. \*

А кончить эти записки о звуке мне хочется словами, которые иногда говорю моим ученикам: звук должен быть закутан в тишину, звук должен покоиться в тишине, как драгоценный камень в бархатной шкатулке.

## О РАБОТЕ НАД ТЕХНИКОЙ

### 1. Общие соображения

В этой главе я попытаюсь высказать некоторые соображения не о том, что надо делать, а как надо делать то, что называется художественной фортепианной игрой. Это и есть вопрос техники. Повторяю еще раз: чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать. Цель сама уже указывает средства для ее достижения. В этом разгадка техники действительно великих пианистов — они воплощают слова Микеланджело: «*La man che ubedisce all'intelletto*»<sup>1</sup>. Вот почему я настаиваю на том, чтобы музыкальное развитие предшествовало техническому или, по крайней мере, шло с ним непрерывно, рука об руку.

Технику нельзя создавать на пустом месте, как не может быть создана форма, лишенная всякого содержания. Такая «форма» равна нулю, она фактически не существует. Самое простое, лаконичное и здравое определение художественной техники я нашел у А. Блока. «Для того чтобы создавать произведения искусства, — говорит он, — надо уметь это делать»<sup>2</sup>. В этом сходство между хорошим инженером, воздухоплавателем, художником, врачом, ученым: все они «умеют это делать». Чкалов так же умел перелететь через Северный полюс, как Шостакович умеет писать симфонии. Об этом-то умении, умении художественно играть на рояле, я и хочу поговорить.

Я уже выше говорил, что исполнение состоит, грубо говоря, из трех элементов: во-первых, исполняемого (музыки), во-вторых, исполнителя, в-третьих, инструмента. Мы временно отремимся от первого звена (исполняемого) и сосредоточим внимание на остальных двух: пианисте и фортепиано. Кое-что принципиальное о том и другом я не мог не высказать уже в предыдущих главах, но более пространно буду говорить об этом здесь.

1. Для достижения техники, позволяющей исполнять всю фортепианную литературу, необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические двигательные возможности начиная от еле заметного движения последнего сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса вплоть до участия спины, в общем, всей верхней части туловища начиная от одной точки опоры — кончиков пальцев на клавиатуре — и кончая другой точкой опоры — на стуле. Это как будто трюизм. Однако могу

<sup>1</sup> сРука, повинующаяся интеллекту» (ыг.).

<sup>2</sup> Из речи «О назначении поэта» (1921).

доказать, что очень многие пианисты не пользуются всеми возможностями, заложенными в нашем теле. Ноги тоже работают, так как нажимают педали. Зрелый пианист знает хорошо, какие «силовые установки», скрытые в его<sup>4</sup> теле, включать в работу и когда и какие выключать и почему. Незрелый — или стреляет из пушек по воробьям, или выходит с детским револьвером против батареи.

2. Играть на рояле — легко. Я имею в виду физический процесс, но не вершины пианизма как искусства. Ясно, что очень хорошо играть на фортепиано так же трудно\* как делать любое дело очень хорошо, например рвать зубы или мо<sup>^</sup>стить улицу. Достаточно двух простых доказательств, что играть легко: первое — клавиши движутся чрезвычайно легко; достаточно немного более веса спичечной коробки, чтобы заставить струну зазвучать, для пальца это усилие ничтожное; второе — подняв руку не выше, чем на 20—25 сантиметров, над клавиатурой и опустив с этой высоты (h) палец (или несколько пальцев) на клавишу (или клавиши) совершенно свободным весома-чистой тяжестью» руки без всякого нажима (давления), но и без всякого торможения, «*come sopra—moxta cadde*»<sup>3</sup> (Данте)<sup>^</sup> — вы получите звук максимальной силы, достигнете динамического потолка фортепианного звучания. Зная, как легко играть, то есть как легко извлечь самый тихий и самый громкий звук, установить нижний и верхний пределы реальной фортепианной динамики, можно тоже сразу сказать, что является самым трудным в фортепианной игре (опять-таки только с точки зрения физического процесса): самое трудное = играть очень долго, очень громко и очень быстро<sup>4</sup>. Между этими двумя пределами (я уже говорил Что люблю устанавливать «начала и концы» любого явления) лежит, в сущности, вся фортепианная техника, рассматриваемая как физический двигательный процесс.

3. Обращаю внимание на следующее упражнение (можно и *си* вместо *си-диез*):



Я мог бы к этому ничего не прибавлять и предоставить каждому предаться размышлениям об этой маленькой, всем известной, гениальной по своей «дальнобойности» фортепианной формуле. Все-таки несколько слов сказать надо.

Эти пять нот — *ми*, *фа-диез*, *соль-диез*, *ля-диез*, *си-диез* — содержание первого урока фортепианной игры Шопена. Может быть, не первого с данным учеником по времени, но первого в систематическом отношении.

<sup>3</sup> «Как падает мертвое тело» (иг.).

<sup>4</sup> Предлагаю каждому сейчас же мысленно составить себе перечень из фортепианной литературы (также этюдов), доказывающих справедливость моего утверждения.

С течением времени (далеко не сразу) я пришел к заключению что с этих-то пяти нот и надо начинать всю методику и эвристику фортепианной игры, изучение фортепиано, что это и есть краеугольный камень, «колумбово яйцо», пшеничное зерно, дающее тысячный урожай. Одна эта маленькая формула поистине «томов премногих тяжелей» (имею в виду «томы» Штейнгаузена, Брейтгаупта, Мальвины Брэ, Яэлл и других). Что же так привлекает меня в этой формуле?

Шопен, как известно, ставил руку ученика на эти пять нот, представляющих самое удобное, самое естественное, самое непринужденное положение руки и пальцев на клавиатуре, так как более короткие пальцы — первый и пятый — попадают на белые клавиши, расположенные ниже, а более длинные пальцы — второй, третий и четвертый — на черные клавиши, находящиеся выше. Ничего более естественного, «природного» нельзя найти на клавиатуре, чем именно это положение. Каждому понятно, насколько менее удобно и естественно положение пяти пальцев на одних белых нотах: *до, ре, ми, фа, соль*.

Шопен заставлял играть эти пять нот подряд не legato (это могло бы у неопытного начинающего вызвать некоторое напряжение, зажатость), но как легкое portamento с участием кисти, так, чтобы чувствовать в каждом суставе полную гибкость и свободу. Этот простой прием заставляет играющего сразу подружиться с инструментом, почувствовать, что фортепиано и клавиатура — не чуждая, опасная или даже враждебная машина, а существо близкое, родное и понятное, при ласковом и свободном обращении с ним идущее навстречу человеку, жаждущее сближения с человеческой рукой, как цветок жаждет сближения с пчелой и не прочь отдать ей всю свою пыльцу. А вместо этого — сколько сотен и тысяч достойных сожаления новичков в продолжение скольких лет по указанию педагога при первом прикосновении к клавиатуре старались превратить свою живую руку с нервами, мышцами, гибкими суставами и пульсирующей кровью в кусок дерева с загнутыми крючками и извлекать этими крючками обидные для слуха звуковые сочетания вроде:



Поистине, нет лучшего средства воспитания слуха, как приучать ребенка с самого начала к таким прелестным созвучиям, как:



Отсюда до формализма прямая дорожка, но наши уважаемые предки об этом, очевидно, не догадывались! А раздосадованный рояль скалит на бедного неопита свои кариозные зубы и издает лающие звуки!

Как мы знаем от Микули, Шопен предлагал ученикам сперва играть гаммы со многими черными клавишами (самая удобная для начала в правой руке гамма Н-dur, в левой соответственно Des-dur) и затем, лишь постепенно убавляя количество черных клавиш, дойти до самой трудной гаммы — на одних белых — С-dur. Так рассуждает настоящий реалист, практик, знающий свое дело не понаслышке, а изнутри, по существу. И, несмотря на то, что гениальный композитор, пианист и учитель Шопен жил так давно, после него (не говоря о том, что было до него) были написаны сотни и тысячи упражнений, этюдов и инструктивных пьес в излюбленном до мажоре с явным пренебрежением к другим, многодиезным и бемольным тональностям.

Кроме как излишней любовью к слоновой кости и неуважением к черному дереву трудно объяснить эту однобокость. Не думайте, что я так наивен и не принимаю во внимание логику квинтового круга, в начале которого стоит С и в соответствии с которым построена наша клавиатура; я только подчеркиваю, что теория фортепианной игры, имеющая дело и с нашей рукой, ее физиологией, имеет свою специфику, отличную от теории музыки. Шопен как учитель фортепианной игры был диалектиком, а авторы «инструктивных» сочинений — схематиками, чтобы не сказать схоластиками.

4. Фортепиано — механизм (к тому же сложный и тонкий), и работа человека на нем в известном смысле «механическая», хотя бы потому, что надо привести свой организм в согласие с механикой. При извлечении звука из фортепиано энергия руки (пальцев, предплечья, всей руки и т. д.) переходит в энергию звука. Энергия, получаемая клавишей, определяется силой удара —  $F$  — и высотой —  $h$  — поднятия руки перед опусканием на клавиши. В зависимости от величины  $F$  и  $h$  рука в момент удара имеет различную скорость —  $v$ . Именно эта величина ( $v$ ) и масса ( $t$ ) ударяющего тела (пальца, предплечья, всей руки и т. д.) влияют на энергию, получаемую клавишей.

Многие мои ученики так хорошо усвоили практическое значение этих величин, что мне стоит иногда сделать краткое замечание:  $F$  слишком велико! — как ученик снижает скорость падения руки на рояль, и звук делается полнее и мягче. Или приходится заметить:  $F$  слишком мало, и ученик сразу понимает, что не дал достаточно глубокого и компактного звука, так как он ошибочно отнял у своей руки часть ее естественного веса, так сказать, приостановил падение этого веса до того, как рука коснулась клавиатуры<sup>5</sup>.

Но я уже выше (в главе о звуке) говорил об этом. Думаю, что практическое значение «символов»  $m$ ,  $v$ ,  $h$  и  $F$  настолько просто и ясно, что здесь не стоит об этом больше распространяться; впрочем, мне придется еще не раз к ним вернуться.

---

<sup>5</sup> Против одного пианиста, прекрасного музыканта и мастера, я имею одно лишь возражение:  $h$  и  $v$  преувеличены!



Меня могут спросить: а для чего вся эта математика в соединении с музыкой, ведь все это можно выразить не так сухо и рассудочно? Вот мой ответ: я уже выше говорил, что чем лучше пианист знает<sup>6</sup> те три слагаемых, о которых говорилось, то есть во-первых, музыку, во-вторых, себя самого и, в-третьих, фортепиано, тем больше гарантий, что он будет мастером а не дилетантом. И чем больше он сумеет привести свои занятия к точным формулировкам, имеющим силу закона, хотя бы и отдаленно приближенным к математическим, тем прочнее, глубже и плодотворнее будет его знание. Кто с этим сразу же не согласится, тому помочь нечем.

И пусть не беспокоятся те, кто так дорожит «тайной» искусства; тайна искусства, непознанная, остается во всей своей силе во всем объеме, совершенно так же, как в жизни. Только не надо видеть «непознаваемое» там, где здравый смысл, «перед которым мы так грешны», прекрасно все может понять. А что принципиально непознаваемого вообще нет — это сейчас всякий ребенок знает.

## 2. Об уверенности как основе свободы

Я уже сказал выше в главе о ритме (с, 44), что я подразумеваю под понятием «свобода». Все мы знаем, что свобода есть осознанная необходимость. Отсюда прямой вывод: свобода есть антипод произвола, враг анархии, как космос — враг хаоса (пользуясь древнегреческим понятием), порядок—враг беспорядка и т. д. и т. д.

Люди, не научившиеся мыслить диалектически и не имеющие достаточного жизненного рабочего опыта, часто смешивают эти два понятия — свобода и произвол,— которые в действительности являются противоположностями. Эти положения сохраняют всю свою силу и применимы (более того: необходимы!) в любом деле, также и в деле приобретения художественной фортепианной техники.

Так как предпосылкой свободы является уверенность, то надо прежде всего упорно добиваться именно ее. Многим неопытным играющим свойственна робость, некая «фортепианофобия», выражающаяся в том, что они часто берут не те ноты, которые нужно, Делают много лишних движений, легко бывают скованны, не умеют пользоваться естественным весом руки и предплечья (держат руку на весу, «в воздухе»),— в общем, проявляют все признаки неуверенности с ее неприятными последствиями. Как бы ни казалось, что эта неуверенность чисто физическая, двига-

---

<sup>6</sup> Раз и навсегда прошу помнить, что под словами «знание», «дознание» у художника я всегда подразумеваю активную силу: понимать плюс действовать. Или еще проще: правильно действовать на основе правильного мышления.

тельная, верьте моему опыту: она всегда прежде всего психическая — или чисто музыкальная, или это свойство характера («конфузливость», неопределенность, нерешительность — все, чем так легко отличить «смирненника» от «наглеца»). Человека, в котором глубоко гнездятся эти недостатки, невозможно научить хорошо играть одними только, пусть даже самыми лучшими и верными, техническими приемами; надо, уж если он должен быть пианистом, параллельно с воздействием на его «физику» воздействовать также на психику, то есть попросту по мере сил перевоспитать его

Признаюсь, что в продолжение многих лет, когда я (по доброй воле, впрочем) занимался с очень слабыми учениками и очень страдал от этого, я утешал себя мыслью, что, хотя я никогда не научу их «хорошо играть», пианистов из них не сделаю, я все-таки через музыку, путем «впрыскивания им бациллы искусства» протащу их хоть немного в область духовной культуры, помогу развитию и росту их лучших душевных качеств... Это не донкихотство, за редкими исключениями кое-что удавалось сделать...

Из предыдущих глав (особенно первой) ясно, что я предлагаю во всех трудных случаях прежде всего добиваться улучшения и развития музыкальных, слуховых способностей, способности воображать, представлять, то есть артистических способностей — короче говоря, церебральных свойств ученика. Пробелы инстинкта (таланта) надо восполнять разумом. Другого пути мы не знаем. Но если техническое воспитание, воспитание пальцев, рук, всего двигательного аппарата в целом будет отставать от воспитания духовного, мы рискуем вырастить не исполнителя, а в лучшем случае музыковеда, теоретика, «чистого» педагога (человека, умеющего правильно говорить, но не умеющего правильно показать).

В двух словах: чем больше уверенность музыкальная, тем меньше будет неуверенность техническая. Я бы не говорил этих трюизмов, если бы не видел, как часто еще и сейчас некоторые педагоги и их ученики считают, что одной зубрежкой, «долбежкой», бесконечной двигательной тренировкой без всякой тренировки музыкальной, главное, без непрерывного духовного развития, движения вперед можно добиться хороших успехов, научиться «хорошо играть».

Нет, товарищи, нельзя!

Современная техника стремится машину превратить в человека (по богатству и разнообразию возможных ее действий) — грешно и нелепо превращать человека в машину. Правда, это прискорбное явление за последние 30 лет все больше и больше идет на убыль. Разумные принципы советской педагогики, в том числе и фортепианной, проникают все дальше и глубже в преподавательскую среду.

Чтобы дать наглядный пример и высший образец того способа обучения, о котором я говорил выше, — полной согласованности

музыкального и инструментального воспитания (при гегемонии первого), — я должен вспомнить великого Баха. Ведь все его инвенции, маленькие прелюдии и фуги, тетрадка Магдалины, даже «Wohltemperiertes Klavier», «Kunst der Fuge» преследовали в равной мере задачу обучения музыке и игре, как и высшую задачу и изучения музыки, изучения самой природы музыки, творческого углубления в музыкальный космос, разработки неисчерпаемых «звуковых недр» нашей музыкальной вселенной

Неумение или незнание ученика побуждало Баха иногда тут же на уроке сочинить для него инвенцию или прелюдию, которые он в своей деловой скромности считал учебным пособием, но которые благодаря его гению становились произведением высокого искусства. Золотое время! Какой путь сверху вниз совершило учебное пособие (упражнение) от инвенций Баха до сборников Ганона, Пишны и т. д. Правда, упражнения Брамса, даже «Школа» Филиппа, в которой к каждой чисто технической задаче приложены соответствующие примеры из художественной музыки, подлежащей изучению, обозначают новый подъем фортепианного учебного пособия. Линия подъема идет от баховских инвенций через ряд этюдов Клементи и Крамера к этюдам Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова, Дебюсси.

Надо до конца понять, что метод Баха состоял в том, что он согласовывал технически (двигательно) полезное с музыкально прекрасным, что антагонизм между сухим упражнением и музыкальным произведением он сводил почти к нулю. Я не сомневаюсь ни минуты, что Бах давал своим ученикам все необходимые технические, точнее, двигательно-инструментальные, советы (как держать пальцы, какими пальцами играть, как держать руку, сколько силы давать, в каком темпе играть и т. д., и т. д.), советы, которые в большинстве случаев не дошли до нас; но несомненно также то, что он давал их не низводя музыку и фортепианную игру до уровня простого ремесла. Догнать и перегнать Баха! — не достойная ли это задача для советской музыкальной педагогики?<sup>7</sup>

Возвращаясь к вопросу о приобретении уверенности, скажу, что старинный принцип «*langsam und stark*»<sup>8</sup> в отношении техническом не только не потерял своего смысла, но, пожалуй, даже приобрел новый, так как возрастающие требования композиторов, а значит, и исполнителей, к мощности фортепианного звучания (вспомним Третий концерт Рахманинова, Вторую сонату Шимановского, Вариации Регера на тему Баха и т. д., и т. п. *ad infinitum*<sup>9</sup>) настойчиво диктуют эти «силовые» упражнения. Толь-

<sup>7</sup> Если бы я не боялся чрезмерного разбухания этой главы, я бы высказал здесь некоторые соображения о том, почему педагогика баховского типа ушла в прошлое, хотя и не утратила жизнеспособности. Укажу только две причины: гигантское развитие музыки и фортепианной литературы и огромную дифференциацию, аналогичную дифференциации в науке. (Кант преподавал в Кенигсбергском университете все существовавшие в то время науки.) Бах в некотором смысле поднимал целину.

<sup>8</sup> «Медленно и сильно» (нем.).

<sup>9</sup> До бесконечности (лаг.).

ко не надо забывать, как это делают некоторые молодые пианисты, что принцип «медленно и громко» (или, если возможно, «быстро и громко») — всего лишь один из многих верных принципов технической работы. Когда он становится монопольным, главенствующим, пианист и его игра неизбежно тупеют и глупеют. Но что он необходим, доказывают факты, и яркие факты. Эмиль Гилельс в детстве и юности много занимался (технически) этим способом. Результаты, как всем известно, блестящи: я с трудом нахожу другого пианиста, в звуке которого было бы столько благородного «металла», червонного золота 96-й пробы, того «металла» который мы слышим в голосе величайших певцов (Карузо, Джильи, Шаляпина). Я заметил, что все крупные виртуозы — именно виртуозы больших залов и тысячных аудиторий — некоторое время в молодости чрезвычайно любили и поколотить, и постучать; это, так сказать, «ослиный мост» будущего большого виртуоза. Поколачивал и Рихтер, когда начинал свою концертную деятельность, а Владимир Горовиц в возрасте 17—18 лет стучал так безбожно, что его в комнате почти нельзя было слушать<sup>10</sup>. Гилельс, правда, никогда не «стучал», но очень любил в этом возрасте играть очень сильно и очень быстро, и только за этими (правда, покоряющими) качествами первого плана вырисовывались не вполне еще ясные очертания будущего замечательного художника и пианиста-виртуоза, того Гилельса, каким мы его знаем теперь. Мне кажется, я недаром указал, что самая трудная (чисто пианистическая) задача — играть очень долго, очень сильно и быстро. Настоящий стихийный виртуоз инстинктивно смолоду «набрасывается» на эту трудность — и преодолевает ее успешно. Тут нужны смелость, напор, темперамент, страстность, энергия, быстрота соображения, а это именно и есть талант или существенные элементы таланта. Вот почему так часто мы слышим у молодых виртуозов, которым предстоит быть крупными пианистами, преувеличения в темпах и в силе.

Конечно, этим пороком страдают и те молодые люди, которым не предстоит столь блестящее будущее. Но они часто застревают на этом этапе, в то время как крупные таланты быстро его проходят. О таких талантах можно сказать словами Пушкина: «Но юность нам советует лукаво — и шумные нас радуют мечты».

Итак, лозунг «играть сосредоточенно, крепко, сильно, „глубоко“ и точно» — правильный лозунг. При такой работе надо соблюдать следующие правила: следить, чтобы рука, вся рука, от кисти до плечевого сустава, была совершенно свободна, нигде не «застывала», не зажималась, не «затвердевала», не теряла своей потенциальной (!) гибкости при соблюдении полнейшего спокойствия и пользовании только теми движениями, которые строго необходимы: *le stricte nécessaire* — осуществлять полностью

---

<sup>10</sup> Я почти уверен, что в молодости грешил этим и Лист: вспомните отзыв о нем Глинки.

принцип экономии — один из важнейших принципов во всяком труде, и особенно в психофизическом. Дальше: прибегать к нажиму, давлению только тогда, когда простого веса инертной массы уже не хватает для получения звука желаемой силы; понять, что чем больше  $h$  — высота, с которой берется данный звук (клавиша), тем меньше нужно давления, усилия, нажима вплоть до 0; наоборот, чем меньше  $h$  (минимум его легко установить: это высота «погружения» клавиши от уровня всей клавиатуры, когда молоток покоится на подставках, до положения, когда клавиша опускается «на дно», а молоток приподнят; при таком звукоизвлечении палец уже касается поверхности клавиши прежде, чем нажать ее), итак: чем меньше  $p$ , тем больше понадобится «нажима», то есть  $F$ , для получения сильного звука. Так же легко точно установить минимум  $v$  (скорости нажатия) клавиши для достижения первичного звука, первого рождения звука. Я уже выше, в главе о звуке, говорил об этом, но ради систематики должен здесь вернуться к этому важному моменту. Простейший, даже немусыканту и непианисту доступный, опыт показывает, что если слишком медленно «погружаться» в клавишу, как будто клавиша не первое звено рычаговой системы, а некая упругая масса вроде сырого теста или мягкого воска, то звука не получится, так как молоточек не получит достаточного «импульса» (толчка), хотя и поднимется, но о струну не ударится, струна пребудет в покое и молчании. Опустите клавишу только чуть скорее — и вы уже получите тот первичный звук, которому я придаю такое значение, и вместе с тем испытаете точно, каков минимум скорости, необходимый для его извлечения. Постепенно увеличивая  $h$ , вы неизбежно дойдете до границы, когда постепенно усиливающийся звук превратится в свою противоположность — в стук. Теперь попробуйте, оставляя неизменным  $t$ , уменьшить  $v$  (руководствуясь, конечно, слухом), и вы получите — совсем почти «рядом» со стуком — превосходный «металлический» звук. Вот и верхняя граница  $F$ . Таким же образом, все время руководствуясь слухом, вы можете установить пределы  $F$ , установить в каждом данном случае необходимый ее минимум или максимум, кроме того, экспериментируя дальше, вы убедитесь, что  $h$  и  $F$  взаимозаменяемы, например, что почти одинаковую силу звука (тут только небольшое, но важное различие в тембре) вы можете получить при минимальном  $h$ , но очень большом  $F$  (попросту, держа руку почти над самыми клавишами, вы берете быстрым «рывком» ноту или аккорд) или при большом  $h$  и малом  $F$  (рука падает на клавиатуру с большей высоты, но с гораздо меньшей скоростью).

В третий раз я вижу перед собой воображаемого оппонента, который на этот раз уже с раздражением спрашивает, к чему вся эта наукообразная абракадабра с примесью алгебры? Так как оппонент пока только воображаемый, то есть сочиненный мною же самим, то я не побоюсь быть невежливым и попросту оборву этот бесполезный спор.

### 3. О двигательном аппарате

Как раз здесь в связи с вопросами силы, прочности, уверенности и т. д. надо сказать несколько слов о руке и пальцах, живых существах, исполнителях воли пианиста, непосредственных творцах фортепианной игры.

Все мы постоянно говорим о том, как необходима пианисту так называемая «сила пальцев\*». В этом понятии надо немного разобраться, чтобы не впасть в возможные ошибки.

То, что мы часто ошибочно называем «силой пальцев», на самом деле есть только устойчивость пальцев и руки, выдерживающих любую нагрузку. Всякий анатом-физиолог вам скажет, что сила пальца (в собственном смысле слова) чрезвычайно мала в сравнении с той силой, какую пианист умеет в случае надобности развить на рояле. Здесь не место разбираться в этом сложном анатомофизиологическом процессе, хотя он и представляет специфический интерес. Когда надо говорить о двигательном процессе, я лично пользуюсь главным образом метафорами, уподоблениями, сравнениями, вообще всякой «символикой», которая превосходно помогает ученику не только разобраться в своих ошибках и недочетах, но и выправлять их.

Я предлагаю рассматривать пальцы не только как самостоятельно действующие «живые механизмы», какими они должны быть, особенно в случаях *jeu perlé* («жемчужная игра»), *p*, *pp*, *legato* и т. п., повсюду, где нужна четкость, ясность, ровность, гладкость при небольшой силе звука, а также во всех случаях, когда в кантилене нужен очень большой певучий звук и когда рука вследствие абсолютного *legato* связана с клавиатурой (ни на секунду не покидает ее), другими словами — когда нужен максимальный размах пальца (конечно, при содействии всей руки), так как *h*, достигаемое поднятием всей руки над клавиатурой, здесь запрещено из-за абсолютного *legato*. Все это и многое другое (всего перечислять не буду, каждый может заняться этим при желании на досуге) — царство пальца «как такового», то есть пальца, активного главным образом от пясти или запястья до его кончика («подушечки» на клавише). Вес всей руки (и предплечья), естественно, будет регулироваться требованиями динамики от минимального до очень большого, когда надо исполнять мелодию *f* («полным голосом» ).

Но у пальцев есть и совсем другие функции. Если нужна очень большая сила звука, для достижения которого необходим максимум (как я уже говорил, иногда участвует в ней все тело вплоть до опоры его на стуле; иные очень темпераментные пианисты,

---

\* В подобных случаях многие пианисты (Рахманинов!) раскачивают руку, предплечье и локоть не только для ощущения полной свободы, но и для достижения максимального размаха руки и пальца при точном *legato*. Артур Шнабель в таких случаях прибегает даже к *vibrato* руки, как будто рояль — смычково-струнный инструмент. Считаю этот прием ненужным, так как «трясение» руки после взятия ноты, как известно, никак не влияет на звук.

например Артур Рубинштейн, идут еще дальше: они подпрыгивают на стуле, превращая самую «точку опоры» в некую своеобразную «силовую установку»), итак, если нужна большая, огромная сила звука, то пальцы превращаются из самостоятельно действующих единиц в крепкие подпорки, выдерживающие любой вес, любую тяжесть, в стройные колонны, вернее, арки, под сводом руки, сводом, который в принципе можно нагрузить тяжестью всего нашего тела<sup>12</sup>, и всю эту тяжесть, этот огромный вес колонны-пальцы должны уметь нести и выдерживать! Вот в чем главное назначение пальцев! Правильнее, конечно, будет назвать их дугами, арками, но так и быть, «для красоты» мне хочется называть их колоннами.

До сих пор, к сожалению, еще встречаются пианисты, особенно пианистки, которые не знают, что такое вес, тяжесть, давление, размах, и играют «во всех случаях жизни» предпочтительно одними пальчиками. Простите за грубость, но они мне напоминают кастратов, поющих только на самых высоких дискантах. Когда мне случалось бывать (и особенно играть) в их обществе, я поневоле вспоминал четверостишие Гейне:

Doch die Kasiraten klagten,  
Als ich die Stimme erhob,  
Sie klagten und sie sagten,  
Ich singe viel zu grob<sup>13</sup>

О пальцах и руке стоит еще поговорить немного.

Устройство нашей руки, с точки зрения использования ее на фортепиано, идеально (собственно говоря, глупо даже рассуждать об этом: каждый знает, что такое рука и что она значит для человека; писал я об этом только потому, что некоторые играющие никак не могут поладить с рукой и поэтому совершенно не знают ей цены). Я собираюсь руке и пальцам спеть еще не один мадригал.

Одно из самых законных требований, предъявляемых пианисту, — это требование ровности звука. Хороший пианист должен уметь сыграть ровно все, что угодно, от простейших элементов техники — гаммы, арпеджио, любые пассажи, терции, вообще двойные ноты, октавы — вплоть до сложнейших аккордовых сочетаний. Когда-то делали ложный вывод, что раз нужно уметь ровно играть, той пальцы должны быть ровные. Как это сделать, когда пальцы от природы все разные, остается тайной. Но если поставить вопрос так: любой палец должен уметь и может

---

<sup>12</sup> Пианист должен был бы уметь проделывать следующее физкультурное упражнение: опереться своими десятью пальцами в пол и поднять все свое тело вертикально вверх — вот полная нагрузка, которую должны выдерживать пальцы-подпорки (колонны, арки, поддерживающие свод).

<sup>13</sup> Кричат, негодуя, кастраты,  
Что я не так пою,  
Находят они грубоватой  
И низменной песню мою.  
(Г. Гейне. «Возвращение на родину».  
Перевод С. Маршака)

извлечь звук любой силы, то все становится ясным, так как из этого определения следует, что все пальцы сумеют извлекать звуки равной силы.

Читатель, пожалуй, удивится, что я так «громоздко» излагаю такое простое и понятное явление. Дело в том, что я еще в детстве и в юности слышал в педагогической и ученической среде разговоры о том, что как это, мол, жалко, что первый палец находится в таком отличном положении, что он так «силен», а вот, например, четвертый, такой слабый и несчастный, зажат между третьим и пятым, которые, собственно, тоже находятся в невыгодном положении, вот разве второму лучше живется, и как, дескать, было бы превосходно, если бы все пальцы были от природы одинаковы и поставлены в равные условия. Как легко было бы тогда хорошо играть!

Вздорность этих благочестивых пожеланий вряд ли придется доказывать. Хороша была бы такая пальцевая уравниловка для пианиста!

В этом как раз наше счастье, что пять пальцев у нас разные, даже не пять, а в сущности все десять, так как «зеркальное» расположение рук на клавиатуре (сходное с одновременным проведением в фуге темы и ее обращения) дает десять отличных друг от друга индивидуальных положений. Представьте себе, что мы имели бы две правые или две левые руки; насколько хуже было бы наше положение! Опытный пианист больше всего ценит в своих пальцах то, что каждый из них есть определенная индивидуальность, что каждому свойственны некоторые функции, предпочтительные перед другими, но каждый в то же время может в случае надобности заменить своего собрата. Хорошо организованная рука хорошего пианиста — это идеальный коллектив: каждый за всех и все за одного, каждый — индивидуальность, все вместе — сплоченный коллектив, единый организм!

Не хочу забегать вперед, так как собираюсь поговорить об аппликатуре в связи с характеристикой пальцев во втором добавлении к этой главе. Здесь приведу только для иллюстрации две аппликатуры, ясно выражающие «полярный» (противоположный) характер пальцев и их применения:



Аппликатура эта рекомендована Г. Бюловом в его редакции бетховенских произведений, и называет он ее «шопеновской». В самом деле, каждому при виде этой фигуры (с указанной аппликатурой 5, 4, 5, 4, 3 и т. д.) приходят на ум шопеновские пассажи с использованием верхних пальцев (3, 4, 5), прежде всего второй



этюд a-moll op. 10 и сотни других случаев. Конечно, вполне можно и разумна здесь и такая аппликатура дошопеновская, тем более что мы имеем дело с Бетховеном:



Но каждому ясно, что играть это место шопеновской аппликатурой и удобно, и естественно, и красиво.

А вот второй («полярный») пример из седьмого этюда-картины op. 39 Рахманинова (аппликатура самого Рахманинова):



В первом примере (№ 32) пассаж диктует применение «тонких» (или, как их раньше называли, «слабых» пальцев); во втором (№ 34) — отрывистое, тяжелое staccato требует возможно частого употребления «тяжелого» (в данном случае он действительно тяжелый) первого пальца. Еще более показателен в этом смысле конец этюда-картины № 8 d-moll — типичное соло первого пальца в левой руке. Впоследствии придется еще раз вернуться к этому яркому примеру.

Даже эти два простых примера красноречиво говорят о том, что каждый палец представляет индивидуальность, имеет определенный характер. На уроках я часто называю первый палец левой руки «виолончелистом» или «валторнистом», так как он постоянно выполняет в фортепианной «партитуре» ту роль, которую в оркестровой исполняют валторна или виолончель.

Все, что мне остается еще сказать о характере пальцев, тесно связано с принципами аппликатуры, которые я собираюсь изложить во втором добавлении к этой главе.

Я сознательно не говорю здесь много о предплечье, руке от кисти до локтя и руке от локтя до плеча и т. д., еще меньше о «супинаторах и пронаторах», которые я сильно не взлюбил, — не столько их самих не взлюбил, сколько те методические книги, в которых так много о них пишется и которые приносят так мало пользы и педагогам, и учащимся. Я выше уже говорил, что решающий момент в фортепианной игре — это прикосновение кончика пальцев к клавишам и та реальная звуковая картина, попросту говоря — музыка, которая при этом получается. Откровенно скажу, что если я умею добиться того, что замыслил, если мою «идею» могу воплотить в исполнении, то мне в высокой степени безразлично, как в это время ведет себя локоть, что делают мои друзья супинаторы и пронаторы и участвует ли в моей работе поджелудочная железа или нет. Не подумайте, что это тупоумие крыловской «свиньи под дубом вековым», — попросту те знания,

которые дает из\ченне пронации и супинации, это доказано никак не помогают искусству фортепианной игры и, главное, почти Bтеi да возникают там, где нет настоящих знаний, о которых оворится в этой книге и которые действительно помогают совершенствовать фортепианн\ю игру. Если не верят моим совам, то может быть, поверят моим делам, то есть моим ученикам

Я д\маю что рассуждения, связанные с понятиями, взятыми из физики и механики, помогут рассудительному человеку понять роль и назначение и предплечья, и локтевого сгиба, и т. д., и т. д., короче говоря, всего тела, целевой установкой которого в данном ст\чае явтяется фортепианная игра, правильная, хорошая фортеп\*анная и ра

#### 4. О свободе

Начну с азов Когда я еще занимался с очень мало или даже совсем неспособными учениками, я быстро заметил, что самым общим их двигательным дефектом была страшная скованность потное от\тствие свободы. Достаточно было такому ученику сесть за рояль, как он деревенел, каменел, суставы его переставали действовать, нормальный ребенок, умеющий свободно ходить бегать, прыгать, играть в мяч, танцевать и т. д., вдруг становился совершенным истуканом. Причины этого ясны: непосильность задачи страх перед инструментом, полная немзыкальность заставляющая тайно (а иногда и явно) ненавидеть уроки м\зыки, ноты, ктавиши все... Я был еще очень молод и неопытен, когда занимался с такими жертвами принудительного музыкального воспитания, и видит бог — принес им очень мало пользы, зато они принесли мне ужасные страдания. Я тогда еще не знал, как узнал это впоследствии, что «туннель надо рыть с двух концов», и предлагал для достижения хоть какой-нибудь гибкости такие упражнения; при приподнятой кисти и свободно свешивающейся руке взять пальцем ноту на рояле сверху, постепенно опускать кисть как можно ниже (спокойным, размеренным движением), а затем вновь поднимать ее до такой высоты над клавиатурой, когда палец, естественно, уже не может удерживать клавишу и спокойным, плавным движением «уносится» вверх вместе с кистью и рукой. И так много раз всеми пальцами. Прием сам по себе вовсе не плохой и, конечно, со временем придает гибкость ученику, беда только в том, что прием этот чисто технический, а на способы и средства, которые развивают церебральные свойства ученика, я не обращал достаточного внимания. Конечно, какое-то музыкальное воспитание я ему давал, так как учил с ним легкие пьесы и старался (с великим трудом) добиться приличного «музыкального» исполнения. Но думаю, что на этих занятиях на ученика, пожалуй, больше действовали мои вопли, вызванные страданиями, чем система, которая находилась в зачаточном состоянии. Короче говоря, я был в этом случае

сознательным учителем фортепианной игры и только стихийным, неорганизованным учителем музыки<sup>14</sup>.

Но на эту тему я уже беседовал. Сформулировал же я свою ошибку потому только, что самую ошибку до сих пор еще совершают некоторые малоквалифицированные педагоги.

Впоследствии — и даже в Московской консерватории, а изредка и до сих пор в случаях неполного владения своим телом то есть недостатка свободы, я предлагал ученику следующие двигательные упражнения (вне рояля), одну руку, стоя совершенно «беажизненно», как мертвый груз, опустить вдоль тела, другой же, активной, взяв ее за кончики пальцев, постепенно поднимать как можно выше и, достигнув высшей точки, внезапно отпустить ее, с тем чтобы она упала совсем, «come corpo morto cadde»<sup>15</sup>.

Представьте себе, что это простейшее упражнение многим скованным и «запуганным» вначале было недоступно. Они никак не могли полностью выключить работу мышц руки, должествующей изображать «мертвое тело», она полуопускалась, но не падала (вероятно, потому, что другая рука в это время была очень активна и «заразительно» действовала на первую).

У меня есть еще ряд упражнений этого рода, но не буду их приводить, так как частично они совпадают с упражнениями, рекомендуемыми в курсе «ритмической гимнастики», и поэтому я отсылаю интересующихся к какому-нибудь преподавателю этой полезной дисциплины или к далькрозисту — они могут рассказать и показать гораздо больше, чем я (к тому же мне очень скучно об этом говорить).

Важно для настоящего овладения своим телом — а пианист нуждается в этом не меньше, чем балерина, — знать «начала и концы» активности, ноль напряжения (мертвый покой) и максимум напряжения (то, что в машинах называется максимумом проектной мощности), а не только знать, конечно, но уметь применить в игре. А для этого пианист-виртуоз должен тренироваться ничуть не меньше, чем хорошая скаковая лошадь, берущая призы. Я нарочно десять раз повторяю эту известную истину и обещаю при случае повторять ее еще не раз.

Я пытался иногда, как я уже говорил, всевозможными метафорами, образами и сравнениями помочь играющему понять и ощутить, что такое свобода. Я сравнивал всю руку от плеча до кончиков пальцев с висячим мостом, один конец которого закреплен в плечевом суставе, а другой — в пальце на клавиатуре. «Мост» гибкий и упругий, опоры же его крепкие и устойчивые (как только рука с пальцем поднимается над клавиатурой, то образ «моста» уже неверен; тогда лучше представить себе «кран»). Этот самый «мост» я заставлял иногда раскачивать во

<sup>14</sup> Еще точнее: я учил свободе физического движения, но не учил свободе психической, музыкальной. И для ученика, и для меня, неопытного учителя, это была еще непосильная задача.

<sup>15</sup> «Как падает мертвое тело (иг.).»

все стороны вправо, влево, вверх и вниз — вертеть его, однако, так, чтобы палец, держащий клавишу, при этом ни на секунду не покидал ее. Прodelывающий этот простой опыт практически убеждается в том, как велика может быть гибкость, упругость и свобода в движении всей руки (от плеча до пальца) при полной уверенности, точности и устойчивости кончика пальца на клавише; палец вернее кончик его, должен вцепиться в клавишу, причем надо понять, что для этого вовсе не нужно ни много давления, ни много «силы», а ровно столько веса, чтобы удержать клавишу на «дне» клавиатуры. Это упражнение безусловно полезно — и не столько, конечно, в техническом смысле (двигательном), сколько в чисто познавательном. Оно является еще протестом против «учения» некоторых старых методистов, по которому идеальным положением руки на клавиатуре считается такое положение, когда от кончика пятого пальца до локтя и выше можно провести прямую линию. Вреднейшая метафизика! Тут можно воочию убедиться, как бессмысленна «метафизика» в применении ко всякому практическому действию. Я утверждаю: наилучшее положение руки на фортепиано то, которое можно легче и скорее всего изменить. Одним из частных случаев будет и тот, когда от пятого пальца до локтевого сгиба можно провести прямую, вот и все. Почему же это «идеал»?

А в общем .. поменьше думайте о всяких положениях, а побольше о музыке, остальное «образуется», как говорил камердинер Матвеи в «Анне Карениной». (Но мы, старые педагоги, издавшие виды — читай: учеников,— будем думать о «положениях», а иногда и о выходах из них.)

И вновь и вновь хочется напомнить: *la souplesse avant tout!*<sup>16</sup> Из всего, что я говорил в главе о звуке, читатель мог сделать вывод, какое значение я придаю legato (связной игре): реальному акустическому и физическому legato, то есть, формулируя точнее, приему, когда только после взятия ноты (клавиши) предыдущая отпускается, но ни на йоту раньше. Как известно, Бузони отрицает этот способ игры, считая, что legato на фортепиано только воображаемое (ввиду непродолжительности фортепианного звука). Legato немислимо без гибкости, это всякому ясно. Что же такое гибкость и как работать над ней?

Пока пианист играет такие технические формулы, как трели, пятипальцевые упражнения и всякие комбинации их на месте, без переноса руки (в переводе на язык скрипачей — в одной позиции), до тех пор проблема гибкости почти не возникает: пальцы должны «хорошо работать», рука — сохранять полное спокойствие, непринужденность, вот и все. Но как только мы перейдем к фигурациям, требующим подкладывания первого пальца или перекладывания, то есть как только мы переносим (передвигаем) руку вверх и вниз (вправо и влево) по клавиатуре, то проблема гибкости уже налицо. Гибкость недостижима без

---

<sup>16</sup> Гибкость прежде всего! [фр.).

участия в игре предплечья и плеча (обычно первого больше, чем второго). Это видно уже на простой гамме. Я еще знал учителей которые заставляли ученика обязательно при исполнении гаммы правой рукой сверху вниз (справа налево) держать руку с постоянным наклоном от пятого пальца ко второму и к первому. Это считалось «красивым» и удобным, На самом же деле ничего более непрактичного нельзя себе представить. Вернее, этот прием применим только в порядке исключения из правила.

Предлагаю желающим поиграть гаммы указанным способом, а затем правильным, то есть прямо противоположным, а именно по мере приближения к первому пальцу (то есть при переключении 4, 3, 2) держать руку с наклоном от второго к пятому пальцу, а при подкладывании, переходя к следующему положению трех пальцев подряд (3, 2, 1), описывать рукой поверх первого пальца, как некоей оси, небольшую дугу или «петлю», и в этот момент, конечно, рука (точнее, линия пясти, косточек, «откуда пальцы растут») наклоняется от пятого ко второму пальцу (на миг!) с тем, чтобы в следующий миг выпрямиться, а еще в следующий занять первое положение (с наклоном от второго к пятому) <sup>17</sup>. Если сыграть этим способом гамму быстро и громко, то получится совершенно ясная для глаза волнистая линия *ww*. . Особенно крупной будет эта «волна» в гамме на одних белых клавишах (читатель сам сообразит, почему) <sup>18</sup>.

Ясно, к чему ведут мои рассуждения: понятие подкладывания первого пальца под руку заменяется более жизнеспособным и натуральным понятием переключивания руки через первый палец. Сосредоточившись на основном элементе этого переключивания, получим упражнение, которое очень рекомендую:

35

Играть от медленного темпа до возможно более быстрого. Для арпеджий соответственно:

36

<sup>17</sup> Как трудно точно описать эту простую процедуру и как легко показать ее на рояле, снабдив только несколькими пояснительными словами!

<sup>18</sup> Тем крупнее, чем громче звук: требуется больший размах

Дня начала лучше играть восьмые на черных клавишах, впоследствии и на белых клавишах.

В этом движении участвует предплечье («волна» получается благодаря естественной работе нашей превосходной лучевой кости и соответствующих мышц), в первом же случае при неизменном наклоне руки от пятого ко второму пальцу предплечье делается искусственно неподвижным, почти «атрофируется».

У опытных вышколенных пианистов все эти движения («волны», «петли») еле уловимы невооруженным глазом, но они есть, они существуют и сохраняют всю свою силу благодаря правильно, хорошо организованной работе.

Итак вот один из простейших примеров гибкости, родной сестры свободы Легче показать, в чем состоит механизм гибкости на примерах широко расположенных пассажей, когда предплечье локтевым сустав и плечо неизбежно участвуют в движении руки от ноты к ноте (от клавиши к клавише).

Это пассажи шопеновского типа (у Шопена их тысячи), например-



Очевидно их отличие от баховских арпеджий или бетховенских:

И. С. Бах Прелюдия G-dur  
(1 т. W. Cl.)

38 а)

б)

Л. Бетховен. Соната, оп. 57, III ч.

Если заснять «замедленной» (то есть фактически ускоренной) киносъемкой исполнение (в надлежащем темпе) опытным пианистом такого пассажа, как в примере 40 (с. 96), то окажется, что предплечье пребывает в постоянном равномерном движении, кисть вращается в меру необходимости, и благодаря этому пальцы берут нужные им клавиши, находясь в каждый данный миг в наиболее выгодном, удобном для этого положении.

Я описываю так мелочно всем известные вещи только для того, чтобы сделать один важный в методическом отношении вывод: внимание играющего во время работы — и особенно в технически трудных случаях — должно быть направлено на то, чтобы пальцы, «производители звука», находились всегда в наиболее выгодном,

естественном, «производственно полезном» (люблю это прозаическое выражение) положении Об этом положении заботится весь «тыл» начиная от непосредственно примыкающих к фронтовой полосе» руки, кисти и кончая, как я уже не раз говорил спиной и точкой опоры тела на стуле Но прежде всего заботится об этом разум, вернее, рассудок<sup>19</sup>

Как ни странно, но иногда ученики смешивают понятия «выгодное положение», «удобство» с понятием инертное состояние Это не только совершенно разные, но и противоположные вещи! Одно уж внимание, нужное для соблюдения благоустройства организованности игры, той самой «разумной игры», о которой я все время говорю, исключает и духовную, и физическую инертность; тем более она невозможна при разучивании технически трудных мест, например крайне быстрых скачков (Пятая или Восьмая сонаты Скрябина, второй или седьмой этюды «трансцендентного исполнения» Листа и т. д., и т. д.)

Под понятием «выгодное положение» я подразумеваю понятие диалектическое, включающее как частный случаи понятие «крайнее напряжение».

Чрезвычайно поучительно было для меня в молодости слушать и наблюдать игру моего учителя Л. Годовского у него дома, сидя недалеко от рояля. Он любил разыгрывать у себя дома свои головолонейшие транскрипции шопеновских этюдов, вальсов Штрауса и т. д., которые он редко исполнял публично. Было восхитительно смотреть на эти очень небольшие (сам он был маленький), как бы выточенные из мрамора, удивительно красивые руки (как бывает красивой хорошая скаковая лошадь или тело великолепного физкультурника) и наблюдать, с какой «простотой», легкостью, гибкостью, логикой, я бы сказал, «мудростью» они выполняли сверхакробатические задачи. Главное впечатление: все страшно просто, естественно, красиво и не стоит никакого труда. Но переведите ваш взгляд с рук на его лицо. Невероятная сосредоточенность, напряженнейшее внимание; глаза с опущенными веками, в рисунке бровей, в очертаниях лба выражение мысли, мысли огромной сосредоточенности — и больше ничего! Тут вы сразу соображали, как дорого стоит эта кажущаяся легкость, простота; какая громадная духовная энергия нужна была для ее создания. Вот откуда берется настоящая техника!

Сознаюсь, что я с одинаковым наслаждением и почтением воспринимал игру Годовского и ушами, и глазами.

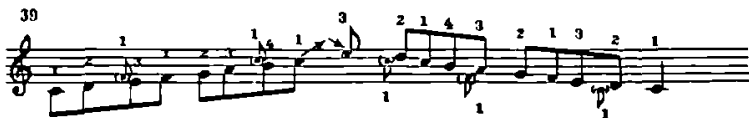
Стремление к самому выгодному положению пальца в каждый

---

<sup>19</sup> Приходится и об этом напоминать, одному ученику, в практической жизни очень оборотистому молодому человеку, умевшему всегда сдобиться своего, но проявлявшему на фортепиано грубость и неуклюжесть, я часто задавал вопрос: почему ты так хорошо устраиваешься в жизни, а так плохо на рояле? За сим следовали, конечно, советы. Зато в отношении «жизни» он мне давал советы... которым я не следовал.

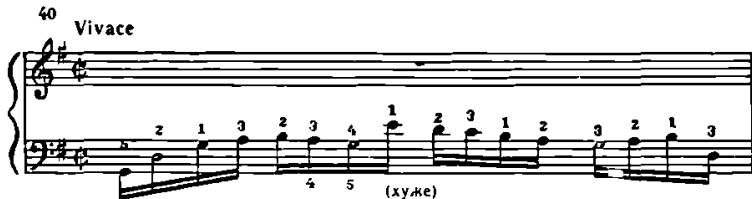
данный момент, немислимое без гибкости, осуществляется благодаря предусмотрительности. Педагоги знают, как часто встречаются у учеников погрешности только потому, что они не \ меют заглядывать вперед, предвидеть (события застают их • «врасплох»), когда ошибка уже совершена, учитель должен ученик) покачать, что он «задним умом крепок», и научить его бороться с этой спаобстью (Кто из нас не имел дела с учениками, которые во время игры непрерывно почти что «методично» ошибаются и поправляются, вновь ошибаются и вновь поправляются! Я им обычно говорит, помните, несделанная ошибка золото, сделанная и исправленная медь, сделанная и неисправленная. догадайтесь сами Конечно, я им давал и более серьезные советы, преследующие главным образом цель облегчения, разделения труда )

Вот простой пример, как воспитывать «предусмотрительность». Я предлагаю гамму поиграть таким образом:



Цель ясна: так как гамма трудна главным образом из-за работы первого пальца (у неопытных он любит постучать и нарушать ровность), то предлагается первый палец з а р а н е е (форшлаг) легонько поставить на место (клавишу), которое он должен занять в самом ближайшем будущем, то есть — приготовиться вовремя (в сущности, и это упражнение более познавательного, чем двигательного характера)

Пока у ученика наблюдаются «рывки» там, где нужна плавность, угловатость вместо гибкости, я люблю его помучить упражнениями в духе «замедленной киносъемки». Превосходный «объект» для таких экспериментов — третий прелюд Шопена G-dur op. 28 (конечно, их можно найти бесчисленное множество):



Многим ученикам нелегко дается быстро и ровно исполнить эту сложную фигурацию. Я заставляю тогда ученика очень медленно, так сказать шаг за шагом, проиграть эту фигурацию, тщательно следя за тем, чтобы необходимые передвижения руки, кисти и предплечья совершались совсем плавно, постепенно, без единой задержки, без малейшего толчка; и главное здесь — «предусмотрительно», то есть с точным учетом («заранее обдуманном



намерением») готовить положение каждого пальца на нужной ему следующей клавише. «Критическим» местом этой фигуры являются ноты:



«Непредусмотрительный» пианист после нот



оставит кисть руки слегка выгнутой влево (вовне), ибо таково было нужное ему предыдущее положение, и внезапным рывком (вот он, «задний ум»!) изменит положение для того, чтобы отправить первый палец, который только что был занят на ноте *соль*, на нужную ему клавишу — *ми*, — вот и получится неровность, угловатость, вместо закругленной линии зигзаг вместо дуги — острый угол. «Предусмотрительный» пианист постепенно повернет руку и кисть, в то время как он играет ноты:



направо (вовнутрь), заранее приготовит первый палец (придаст нужное растяжение на сексту четвертому и первому пальцам), и тогда первый палец спокойно, гибко и плавно возьмет нужную ему ноту *ми*.

При работе описанным приемом — тоже скорее познавательным, чем двигательным полезным (впрочем, я настаиваю на том, чтобы подолгу и помногу играть так), главное внимание уделяется как нетрудно заметить, работе и движениям руки (также кисти и предплечья и т. д.)<sup>20</sup>, короче говоря, «тыла», близкого к «линии огня» («фронтальной полосе»). Пальцы при такой игре ведут себя очень спокойно, «ложатся» без излишней активности на клавиши.

Указанный способ есть один из двух главных возможных способов усвоения связной техники (*legato*) в пассажах. Другой столь же важный, противоположный по смыслу, прием состоит в том, чтобы ту же фигурацию из шопеновской прелюдии G-dur играть, соблюдая возможное спокойствие руки (кисти и предплечья), доводя до минимума их движения, то есть стараясь, сколько возможно, всю работу проделать только пальцами, которые в данном случае должны проявить максимум дееспособности, «живости» и энергии. Синтез этих двух контрастирующих приемов гарантирует разрешение задачи. Попросту, играя достаточно долго эту прелюдию (опять: повторение — мать учения) этими двумя «в принципе» различными приемами и доведя быстроту до настоящего темпа, требуемого Шопеном и

<sup>20</sup> Их можно даже разумно преувеличивать

смыслом произведения, вы сами заметите, что «выходит» нечто третье — синтез дв>\ антагонистических начал, единство противоположностей. Этот момент и есть разрешение задачи.

Я так долго остановился на этом вопросе и так «мелочно» (на чей-нибудь вкус) разобрал все перипетии работы над данной технической задачей, чтобы показать, что правильно организованная пианистическая тренировка, дающая хорошие результаты, неизбежно основана на принципах материалистической диалектики.

В разделе о гибкости надо сказать еще несколько слов о преодолении больших расстояний, быстрых переносах руки, «прыжках» и «скачках». Тут подлинное царство «неэвклидовой геометрии» — так как наша первая аксиома гласит, вопреки Эвклиду кратчайшее расстояние между двумя точками есть кривая. Технически одаренные пианисты делают это интуитивно, менее ловкие, особенно те, кто еще «боится» клавиатуры, склонны при больших расстояниях, предположим:




чертить рукой в воздухе ломаную линию вместо естественной кривой: <sup>1 2 3</sup> В первом случае рука выполняет три движения: что сложно и неудобно, во втором же случае — одно-единственноё. Но во втором случае внимание, ум, самоконтроль работают гораздо интенсивнее, чем в первом, — эту простую истину нелишне здесь подчеркнуть, так как она подводит нас к одной из основных формул, определяющих хорошую, умелую фортепианную игру, в отличие от плохой, неумелой. Формула эта пригодна к любому психофизическому труду: духовное напряжение обратно пропорционально физическому. (Эту «формулу» — простите громкое выражение — уже можно было вывести из моего описания игры Годовского, но я все-таки привел ее, так как жизненный опыт меня научил, что самые простые, долговечные истины почему-то особенно легко забываются. «Формула» эта стара, как мир, и тем не менее многие пианисты не умеют и по сей день пользоваться ею на практике.)

Проблема гибкости особенно важна (так как труднее разрешима) для пианистов с небольшими (или маленькими) и жесткими руками. Большим, гибким рукам (конечно, если ими управляет хорошо организованная голова) гибкость, *souplesse*, свобода даются гораздо легче<sup>21</sup>. Небольшим рукам с небольшим растя-

<sup>21</sup> В этом отношении не знаю лучшей руки, чем у С. Рихтера: он берет свободно дуодециму, может пятью пальцами сразу захватить такой аккорд







или такой  растяжение между пальцами огромное, но а об

устройстве головы говорить не приходится.

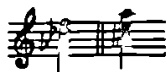
жением это само собой очевидно, гораздо больше приходится прибегать к движениям кисти, предплечья и плеча вообще в работе «тыла», чем большим рукам, да еще с большим растяжением. Нет худа без добра: иногда именно потому одаренные люди с небольшими и трудными руками лучше понимают природу рояля и своего «пианистического» тела, чем иные большерукие и ширококостные.

Но самое трудное для небольших рук с малым растяжением это достижение свободы (и точности') в крупной аккордовой технике. Я ставлю себе лично, вернее не себе, а моим рукам, в заслугу, что они могут свободно исполнять такие произведения, как, например, «Вариации на тему Баха» Регера и многие подобные<sup>22</sup>. Когда небольшая рука, которая еле берет четырехзвучные аккорды

с малой терцией (первым и вторым пальцами), например  для правой руки и  для левой, тем более почти уже неисполнимые пятизвучные аккорды, как  для правой и 

для левой,— когда такая рука должна сыграть подобные аккорды с большой силой и в быстрых сменах, то она почти не может воспользоваться свободным падением руки с высоты (h)\*, во-первых, так как только большая близость к клавиатуре гарантирует ей точность попадания, во-вторых, так как крайнее напряжение мышц (экстенсоров), растягивающих пальцы до последней возможности, почти неизбежно лишает всю систему (от плечевого сустава до кисти) очень большой части ее свободы и естественного веса.

Должен сознаться, что я положил много труда, чтобы с моей рукой добиться приличной аккордовой техники. В удобных для меня аккордах, например:



я часто (когда требуется и музыка полна энтузиазма и подъема), не задумываясь и не стесняясь, подымаю руки выше головы (вообще, quantum satis, сколько захочется). Но когда мне приходится брать очень трудные аккорды, требующие максимального напряжения экстенсоров, где буквально миллиметр решает вопрос: «чисто» или «нечисто», h частично заменяется v из-за вынужденной близости руки к клавиатуре. Но не совсем. Я старательно иногда работал над тем, чтобы, несмотря на ощущение

<sup>22</sup> Наряду с этим исполнение таких сочинений, как, например, концерты Шопена, не представляет для моих рук никакого физического затруднения

<sup>23</sup> Тем самым падением, которое, как я уже говорил, дает очень большой звук без всякого физического усилия.

огромною напряжения при растяжении, несмотря на большую трату силы на это растяжение, все таки заставить предплечье и плечо чувствовать свою непричастность к этому растяжению, которым завед\ют главным образом экстенсоры и межкостные мышцы, то есть быть самостоятельными и свободными по мере возможности. Как видите, все дело опять в практически осознанной дифференциации работы разных мышц и их гр>пп.

Конечно, очень небольшая рука никогда не достигнет того ошлщения свободы (и той мощи<sup>1</sup>), я бы сказал, «могущества» и «власти», которые ботьшим р\кам, без стеснения и натуги хватающим самые большие и многозвучные аккорды, присущи, так сказать, по праву от рождения (представьте себе, например, львиную лапу Антона Рубинштейна или огромные, мягкие и мощные руки Рахманинова). Маленькие руки не смогут в таких случаях отказаться от выработанной годами (не без участия умственных способностей) «хитрости», умения «устроиться в трудных условиях», короче говоря, они превращают свои недостатки в достоинства, а это конечно, победа духа над плотью и потому особенно ценно. Но все-таки они не смогут никогда сравняться полностью с р\ками, которым не нужна никакая хитрость, которые интуитивно, сразу, действия, как сама природа, подчиняют себе фортепиано и безраздельно властвуют над ним. Знаю, что меня будут ругать за эту «обес\раживающую», «непедагогическую» фразу. Но в сущности, ничего обескураживающего тут нет. Надо трезво расс>ждать и не отворачиваться от истины. Я часто проповедую ученикам, что играют на рояле прежде всего головой и ушами, а затем уже руками и что с «плохими» реками можно играть очень хорошо, а с хорошими» — очень плохо. В этом уже большое утешение для тех, кто в нем нуждается. Но тут же я прибавляю, что исключительные, уникальные пианистические достижения возможны только тогда, когда между духовными и телесными данными пианиста существует полная гармония (то есть когда и талант исключительный, и руки исключительные). Вы видели слепки рук Листа, Антона Рубинштейна и других. Посмотрите на руки наших современных сильнейших пианистов-виртуозов: Рихтера, Гилельса, Горовица... Вы сразу, по первому впечатлению убеждаетесь в том, что это руки особой, редкостной и исключительной приспособленности к фортепианной игре в большом масштабе. Генезис таких исключительных рук двоякий: во-первых, человек рождается с талантом и превосходными р>ками (а сие, как известно, от нас не зависит), во-вторых, так как он талантлив, то есть любит и хочет играть (а талант, повторяю,—это страсть), то он играет много, играет верно, правильно, хорошо играет и поэтому наилучшим образом развивает свои от природы уже прекрасные руки (а сие от нас зависит). Так настоящий пианист становится тем, кто он есть: если пианисты с неудобными руками не могут ему подражать в первом пункте, пусть подражают во втором,—хорошие результаты не замедлят сказаться.

## I. Элементы фортепианной техники

Теперь несколько слов о различных видах фортепианной техники. С точки зрения статистики или если хотите «феноменологии», технических проблем ровно столько же сколько фортепианной музыки. Не только каждый композитор, но и разные периоды его творчества представляют совершенно разные пианистические проблемы и по своему содержанию, и по форме и по фортепианной фактуре (сравните у Бетховена Патетическую сонату op. 13 с сонатой op. 106, Hammerklavier, или у Скрябина прелюдии 11-го opus'a с Десятой сонатой op. 70, у Шопена рондо Es-dur op. 16 с сонатой h-moll op. 58, со многими этюдами и т. д.). Но это наблюдение (или размышление), свойственное по существу музыканту, вмещающему в своей голове огромное количество музыки, постепенно накопленной (иногда почти всю конкретную историю музыки) в данном случае нас мало интересует, так как не имеет почти никакого отношения к проблеме становления пианиста, его роста, зрелости и мастерства. Это только итог, результат его развития в целом. Постепенность развития музыкальных и пианистических данных молодого пианиста, по мнению огромного большинства педагогов, должна базироваться на постепенности возрастающих музыкально-технических трудностей фортепианной литературы. Некоторые педагоги придают даже решающее для успеваемости ученика значение этой постепенности, строгости и неуклонности в ее соблюдении. Для музыкального середняка, густо наполняющего наши многочисленные школы и училища, это, пожалуй, верно. Но для наших консерваторий, особенно Московской, и даже для Центральной музыкальной школы при консерватории, в которой учатся преимущественно очень одаренные дети, строгая постепенность в силу естественных причин подвергается большим колебаниям вплоть до полного ее нарушения. Или, скажем, так: законы развития, а следовательно, какого-то постепенного накопления, остаются в силе, но проявляются совершенно иначе, чем думают педагоги, имеющие преимущественно дело с середняками. Что вы поделаете с таким фактом: один мой ученик (Ю. Гутман, сын известного пианиста, профессора Т. Гутмана), будучи в 9-м классе Центральной музыкальной школы, прекрасно играл восемь этюдов «трансцендентной трудности» Листа, справедливо считающиеся вершиной фортепианной виртуозности, и, между прочим, такие, предельной трудности, как второй a-moll, «Блуждающие огни», «Дикую охоту», «Эроикю», играл так, как не сыграть их ни одному из моих аспирантов. Юрий Муравлев, когда ему было 16 лет, играл так Четвертую сонату Скрябина, как дай бог играть ее зрелому пианисту, близкому к стилю и духу скрябинского творчества.

Мне скажут: так это же таланты, исключения! Да, исключения по отношению ко всей массе пианистов, населяющих СССР,

но вовсе не такие уж редкие исключения в пределах Московской консерватории

К чему я привожу такие общеизвестные факты? Да опять чтобы спорить с той старинной педагогической тенденцией, которая любит стричь учащихся под одну гребенку и имеет весьма «жесткие» представления о законах развития пианиста. Её, такому, как Гутман, и предлагать специальную техническую тренировку, то она может обнимать все виды техники, как они сложились за время существования фортепианной музыки, а середняку можно давать лишь узкий и ограниченный их выбор.

Итак, с одной стороны, проблем столько же, сколько музыки, с другой — в самых разнообразных проблемах вы можете уловить общее, можете сводить бесконечное богатство форм фортепианного изложения к все более простым элементам, пока в силу обобщения не дойдете до «основного ядра», до «центра» всего явления в целом. Об этом «ядре» (с точки зрения физико-механического процесса) я и говорил, когда приводил символы  $m$ ,  $v$ ,  $h$ ,  $F$  или первое упражнение Шопена<sup>24</sup>.

Итак, систематики ради, которая, однако, вовсе не так уж обязательна для талантливых и даже для технически ловких, способных, двигательного одаренных, — ради системы будем считать, что на пути между той «первичной ячейкой», о которой я говорил выше, и универсальной фортепианной техникой, которой обладают все действительно крупные пианисты, лежит — как один из полезных видов организации пианистического труда — та самая система (или таблица) различных видов техники, о которых я и собираюсь поговорить

Эти «виды» я часто называю в классе «заготовками», «сырьем»,

---

<sup>24</sup> Естественное и закономерное стремление к обобщению, к нахождению «первичной клетки сложного явления приводит иногда к забавным недоразумениям. Так я слышал иногда от педагогов, не чуждых методических запросов, что «надо как-то уметь „хорошо“ сыграть одну ноту, и тогда можно все хорошо сыграть». Если это не черная магия, то пусть я умру на месте. Здесь правильное в основе наблюдение привело к совершенно ложным выводам. Верно будет противоположное утверждение: если пианист умеет играть все очень хорошо то он сумеет и одну ноту сыграть очень хорошо. Этим высказывается убеждение, что даже по одной ноте можно отличить очень хорошего пианиста от плохого. Логически это, конечно, верно: глыба мрамора отличается от кучи извести и в целом, и в каждой молекуле, но вряд ли стоит особенно углубляться в такие вопросы. Мне поневоле вспоминаются средневековые споры о том может ли уместиться десять тысяч ангелов на острие иглой или нет. Я привел это ошибочное рассуждение как пример того, с чем мне приходилось сталкиваться во время моих путешествий по Союзу и частых встреч с педагогами и учащимися

Вот некоторые вопросы, которые мне задавали после моих бесед и открытых уроков в иных училищах и школах. Как надо работать над техникой? Как надо работать над звуком<sup>3</sup> Хорошо ли во время работы петь все, что играешь на фортепиано, особенно мелодические вещи? Над чем надо больше работать — над крупной или мелкой техникой? Как нужно брать педаль? и т.д., и т.д. — всего не перечтешь. Впрочем, это курьезы и исключения. Мне предлагали часто деловые и интересные вопросы, после которых возникала плодотворная беседа.

«полуфабрикатами»<sup>25</sup>, из\* которых в конечном итоге создастся великое здание фортепианной игры как целого. Этих основных видов назовем их лучше элементами — не так уж много поневоле хочется провести некоторую аналогию между периодической таблицей Менделеева, насчитывающей всего 102 элемента в нашем бесконечном, невообразимо богатом и разнообразном материальном мире, и той небольшой таблицей основных элементов, из которых состоит вся безгранично разнообразная и богатая фортепианная музыка, рассматриваемая здесь под «техническим» углом зрения. Не пугайтесь — я не собираюсь угощать вас «периодической таблицей» технических элементов фортепианной игры, хватит того, что я угостил вас механическими формулами. Но так как знание элементов техники весьма древнего и почтенного происхождения и я тут (как, впрочем, почти везде) не собираюсь говорить ничего нового, а только напомнить о том, чего не надо забывать, то я и позволю себе привести эту небольшую «табличку».

Первым элементом я предлагаю считать взятие одной ноты. Действительно любознательный и пытливый пианист не может не заинтересоваться и этой «амебой» в царстве фортепианной игры. В доказательство того, что я не одинок в моих воззрениях, приведу рассказ одного артиста сцены, который в первой молодости удостоился быть выслушанным каким-то очень крупным актером (кажется, Южиным). Молодой артист прочел монолог Гамлета («Быть или не быть»), стихи Пушкина и еще что-то. Маститый актер сказал\* «Такс, очень хорошо, а теперь попробуйте сказать 17 раз „А“: „А“ восхищения, „А“ вопросительное, „А“ угрожающее, „А“ удивления, „А“ крик боли, „А“ радостное и т.д., и т.д.» (вероятно, в природе этих различных «А» больше, чем 17). Вот это я имею в виду, когда утверждаю, что взять один-единственный звук одним пальцем на фортепиано — уже задача, притом задача интересная и важная в познавательном отношении<sup>26</sup>.

Конечно, «А» словесное имеет то преимущество перед одним музыкальным звуком, что оно есть уже какое-то законченное выражение, это — уже речь, тогда как одинокий звук еще не есть музыка, музыкальная речь; музыка начинается по меньшей мере с двух звуков. Знаменитое одинокое *соль-бемоль* ночного сторожа во втором акте «Мейстерзингеров» — это музыка, и даже гениальная, но только благодаря предыдущему и последующему. Если представить себе это *соль-бемоль* без «прошлого» и «бу-

---

<sup>25</sup> Пока вы учите, например, гамму Es-dur. это сполуфабрикат>, когда вы ее играете, допустим, в конце Пятого концерта Бетховена это готовый продукт, ибо это музыка

<sup>26</sup> Это вовсе не должна быть одна и та же нота (клавиша), можно, например, чередовать белые и черные клавиши, менять высоту звука, пользоваться и не пользоваться шгдалью. но, по моей мысли, нота должна быть изолирована.

длщего» как звук в «себе», то это не музыка. Но на фортепиано можно один-единственный звук взять столькими разными способами, что это уже интересная техническая задача.

Выше в главе о звуке я говорил, что даже на одной-единственной ноте можно исследовать весь колоссальный динамический диапазон фортепиано. Кроме того, можно одну эту ноту брать разными пальцами, с педалью и без педали. Кроме того, можно ее брать как очень «длинную» ноту и выдерживать до потного исчезновения звука, затем как более короткую — вплоть до самой короткой.

Если у играющего есть воображение, то он в этой одной ноте (как сделал это Вагнер) сможет выразить массу оттенков чувства и нежность, и смелость, и гнев, и скрябинское «estatico», и одиночество, пустоту, и многое другое, конечно, воображая при этом, что звук этот имел «прошлое» и имеет «будущее». Если вы музыкант и притом пианист, а значит любите звук рояля, то и эта возня с одним-единственным звуком, прекрасным фортепианным звуком, это вслушивание в чудесное дрожание «серебряной» струны — уже великое наслаждение, вы уже находитесь у преддверия Искусства<sup>27</sup>. Даже ребенка можно заинтересовать этой на первый взгляд механической и немusыкальной задачей, внушая ему впервые, как я указал выше, любовь к опыту, исследованию, познанию, впервые направляя его на путь артистического техницизма.

Второй элемент. После одной ноты (клавиши), естественно, идут две, три, четыре, затем все пять (все, чем рука богата!) — тут мы приходим к шопеновской формуле, от которой один шаг до изучения препозлезных двух первых этюдов Клементи из «Gradus ad Parnassum». Многократное повторение двух нот дает трель. Советую трель учить в основном двумя контрастирующими способами (припомните то, что я писал на страницах 96—97). Первый способ: играть трель только пальцами, подымающимися от пясти, при абсолютно спокойной, не принужденно-недвижной руке (никакой «окаменелости», застылости, сжатия!). Играть от *pp* до возможного в данных условиях *t* (безучастная рука, кисть и т. д.), медленно — до возможно быстрого темпа. Играть всеми пальцами (1—2, 2—3, 3—4, 4—5, также 1—3, 2—4, 3—5, 1—4, 3—1, 4—1, также 1—4 — 3—2 и т. д.), играть на одних белых клавишах, на одних черных, на белых и черных. Играть и медленно, и быстро. При *pp legato* приподымать пальцы над клавишами — чувст-

---

<sup>27</sup> Мне могут возразить: «Да, это может быть, так, но только если работать на прекрасном инструменте. Но откуда же взяться „чудесному звуку“ фортепиано, когда приходится играть часто на отвратительных, старых пианино и роялях?» Тот, кто говорит так, не знает фортепиано. Как бы ни был иногда ужасен первичный звук — удар молоточка о струну, хрипение, лягание расшатанных клавишей и подобные прелести, дальнейшее — вибрация струны после удара — все-таки хорошо даже на самых противных инструментах. Испробуйте это!



вывать их свободный, но легкий размах. Играть также (и это пожалуй, самое трудное, ибо требует изрядного опыта), совершенно не подымая пальцев над клавишами, так чтобы даже папиросную бумажку или бритвенное лезвие нельзя было просунуть между кончиком пальца и поверхностью клавиши. Такая трель звучит в некоторых пьесах (например, ноктюрнах Шопена вообще во множестве произведений у Дебюсси, Скрябина Равеля, Шимановского и т. д.) исключительно красиво (конечно, на педали!) и почти напоминает скрипичное *vibrato* на одной струне. Вы сами понимаете, какую огромную пользу кроме изучения трели такая работа может оказать технике осязания (важнейшей!), для которой так необходимо усвоение того минимума *h*, о котором я говорил выше. Второй способ противоположный описанному: максимальное использование быстрой вибрации кисти, предплечья, осуществимой благодаря нашим великолепным костям — лучевой и локтевой и прилегающим к ним мышцам. Особенно удобоприменим этот способ, когда трель должна звучать очень сильно, но также и в других случаях, так как он всегда более естествен и удобен, чем первый, исключая участие руки и кисти, что является с точки зрения природы некоей искусственной «мерой пресечения». (Но первый способ — все-таки незаменимое средство развития самостоятельности пальцев, однако об этом подробнее дальше.) В практике пианистов второй способ, вернее синтез первого и второго (с некоторой «гегемонией» второго), конечно, самый употребительный.

И здесь я обращаю внимание на основной принцип разрешения технической задачи: теза, антитеза, синтез.

Сочетания из трех и четырех нот<sup>28</sup>, которые «до тошноты» разработаны классической фортепианной школой (Леберт, Черни, Шмидт и т. д., и т. д.), я предлагаю рассматривать (и разучивать), с одной стороны, как «подступы» к пятипальцевому упражнению, с другой — как слагаемые гаммы (диатонической). Не буду на них особенно останавливаться, так как все, что можно о них сказать, лучше сказать по поводу «полной формулы», то есть пятпальцевой<sup>29</sup>.

О ровности — а ведь это чуть ли не главная цель всяких пятипальцевых упражнений — я уже говорил и не буду здесь повторяться. Тесно связанная с ровностью задача развития самостоятельности пальцев осуществляется тем успешнее, чем больше играющий обратит внимание на то, чтобы рука, непременно спокойная, почти неподвижная, была совершенно свободна, чтобы она опиралась на пальцы как на естественные подпорки: при такой игре косточки пясти явственно приподымаются (особенно у основания четвертого, самого «слабого»

---

<sup>28</sup> Понятно, что мы пока имеем дело только с постепенными гаммовыми сочетаниями, не с аккордами (арпеджио).

<sup>29</sup> Всякое упражнение я рекомендую играть всеми возможными способами от *pp* до *ff*, от *largo* до *preslo*, от *legalissimo* до *staccato* и т. д.

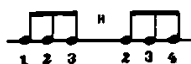
пальца); подобие арки, образуемое пальцем от его точки опоры на клавиши и до его основания в кисти, несет, совершенно как в архитектурных сооружениях, всю тяжесть, естественный, свободный вес руки<sup>30</sup> При такой игре развиваются межкостные мышцы между пястью и запястьем, это и придает пальцам возможную самостоятельность. Если же играть затверделой, сжатой р>кой пальцевые фигурации, то пальцам от этого никакого проку, межкостные мышцы не могут развиваться, и в конечном счете рука и все ее мышцы только устанут и ослабеют.

Но все это так старо и известно, что я здесь ставлю точку. Конечно, во многих наших периферийных музыкальных школах и до сих пор дети зажимают и напрягают свои несчастные руки и мучительно выдавливают из инструмента неприятные звуки. Помните, товарищи педагоги и ученики, и верьте мне: играть на рояле легко.

Третьим по порядку «элементом» я считаю все возможные гаммы. Новое — по отношению к предыдущему — в гаммах состоит в том, что р>ка не остается в одной позиции, как было до сих пор, а переносится на любое расстояние вверх и вниз (то есть направо и налево) по клавиатуре. Об этом переносе (подкладывании и переключивании), как и об изучении гаммы, я уже говорил выше и здесь повторять не буду. К упомянутому выше упражнению (см. пример 39) я прибавил бы еще следующее:



Задача подкладывания первого пальца или переключивания всей руки через первый палец (вернее, того и другого вместе) здесь выделяется из общего изучения гаммы, гамма дифференцируется, распадается на два элемента: с одной стороны, «неполные» пятипальцовки,



с другой — перенос (изменение положений), переходы из одной позиции в другую. Это упражнение является переходом от гаммы к арпеджио в его самой легкой форме, так как положения:



<sup>30</sup> Конечно, при «прыжках» и «скачках» у пальца совсем другая задача: он на лету хватает нужную клавишу.

«проще», чем более «трудные», требующие уже повышенной вращательной способности кисти:



Так мы дошли, естественно, до четвертого элемента арпеджио (ломаного аккорда) во всех его видах (по трезвучиям и всевозможным септаккордам). Об этом было уже столько написано и столько этюдов сочинено на эту тему, что я умолкаю. Напоминаю только еще раз (вероятно, не в последний) о гибкости и предусмотрительности, а также о полнейшей равномерности движения, если оно протекает в равных долях. Для курьеза могу только сообщить, что я раз 25 или 30 в моей жизни (в молодости) проигрывал все мыслимые от одной ноты (допустим, от ноты до) септаккорды; получалась такая схема <sup>31</sup>.



Дальше внизу большая терция — и так, пока не будут исчерпаны все возможные, построенные на одном звуке, септаккорды. Устрашающее количество септаккордов — 33! (причем я, естественно» пропустил энгармонически тождественные) — охлаждает порыв изобретательности, но можно при желании поиграть пассажи, не образующие аккордовых сочетаний, однако постоянно встречающиеся в музыке.

Не следует слишком увлекаться этим каталогом септаккордов, но — дело мастера боится: сыграть их ровно в быстром темпе вверх и вниз на три и четыре октавы далеко не легко, а хороший пианист не уваливает от трудных задач и при случае уделяет им внимание.

Следует работать также над другими видами аккордовых пассажей, для изучения которых написано тоже несметное количество упражнений и этюдов. Не надо забывать, что, начав изучение арпеджий, например, этюдом Черни из «Schule der Geläufigkeit»:



<sup>31</sup> Эта схема — корректив к обычной схеме арпеджий на трех звуках.



Могу привести пример  $n \pm$  своего личного опыта у меня не большая рука и довольно сухая Единственный ее плюс хорошее строение, крепкий костяк и гармоническая форма при растянутых, широко раздвинутых пальцах образуется полукруг благодаря довольно длинному мизинцу и порядочному растяжению между первым и указательным пальцами это полезно для октав растяжение между остальными пальцами далеко не достаточное например я не могу взять вместе аккорд



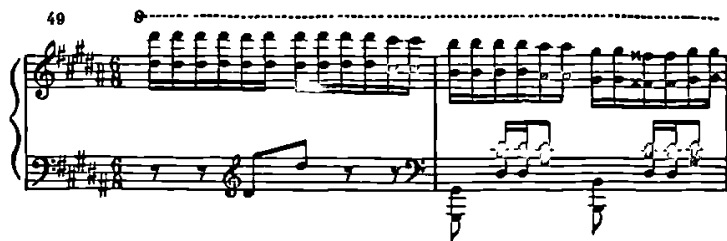
Для «материалиста»-пианиста это достаточный повод, чтобы не стремиться искать «приложения своих сил» в пианизме, я сам так часто думал. А аккорды такого типа.



могу взять вместе с использованием первого пальца для секунды-



Сыграть «нормальной» аппликатурой (то есть всеми пятью пальцами) такие аккорды мне недоступно. В связи с сухостью руки и тонкостью костей у меня не «пружинит», как у пианистов с бóльшими, более растянутыми, гибкими и более мясистыми руками (предплечьями и плечами) — постоянный предмет моей зависти — и поэтому пьесы вроде этюда C-dur А. Рубинштейна, многих мест у Листа (например, в фантазии quasi Sonata «После чтения Данте», в Испанской рапсодии триоли восьмых — всего не перечтешь) представляют для меня самые значительные технические трудности. Однако я учил в молодости все это, между прочим, и «Кампанеллу», конец которой:



был мне особенно труден, и добился вполне законченного исполнения этого места только потому, что держал руку, «вибрировал» как можно ближе к уровню клавиатуры, но «механически» точно — при минимальном давлении с чрезвычайным вниманием прислушиваясь к точности, ровности и красоте звука<sup>32</sup>. На таких примерах я постигал полностью законы экономии (для тех, кому она предписана природой) и практически доказал себе самому правильность поговорки: голь на выдумки хитра. Нечего и говорить, что такая работа была длительная и упорная (раз уж задача не разрешается сразу, то всегда нужна длительная тренировка — это общеизвестно), но трудность я преодолевал. Я преодолевал ее благодаря трем причинам: принципу экономии, доведенному до последнего предела, то есть обостренному соображению, упорному желанию добиться результата, несмотря ни на какие препятствия, и долготерпению.

Таков, я думаю, график всякого успешного труда, когда человеком руководит настоящая страсть, то есть желание, помноженное на волю. Я тут же, истины ради, должен заметить, что далеко не всегда так работал, часто бывал вял и туп (неохота было этим заниматься — тянуло совсем к другим берегам), и результат бывал соответствующий. Бывали и времена в моей жизни, когда я работал просто глупо и безвольно, и, увы, это случалось именно тогда, когда я сознательно и умышленно совершенно отрешался от музыки и музицирования (к счастью, это бывало довольно редко) и ставил себе только виртуозно-технические задачи (а в это время голова была занята совсем другими, более интересными мыслями). Умышленно превращать себя в тупицу, не будучи от природы таковым, — никому не сходит даром<sup>33</sup>.

Приходится опять извиняться за слишком длинный рассказ о себе — это ведь всегда немного неприлично. Но что поделаешь, я уже говорил об этом: «Я» — имярек — есть для мыслящего человека всегда один из самых интересных и достоверных объектов познания действительного мира, а следовательно, требует сообщения о себе. Конечно, описание моей работы над «Кампанеллой» не может заменить даже десятиминутного показа у рояля, но я думаю, что меня поймут.

Еще два слова об октавах. Самое важное (об этом тоже уже упоминалось выше) — это создание некоего крепкого «обруча» или «полукольца», идущего от кончика пятого пальца по ладони к кончику первого пальца при обязательном куполообразном положении кисти (то есть запястья) ниже, чем пясти. Это очень нелегко дается маленьким рукам и совсем нетрудно для больших рук.

---

<sup>32</sup> Конечно, я иногда играл это место и в самом замедленном темпе свободно свешивающейся кистью (большее И), то есть прямо противоположным способом.

<sup>33</sup> Это, кстати, доказывает, впрочем, не требующую доказательства истину, что я не пианист-виртуоз, а просто музыкант, знающий фортепиано и умеющий высказываться на нем.

Маленькие, особенно женские, руки стремятся при октавах особенно в /, поневоле поднять кисть (запястье) значительно выше пясти, создавая именно в ней, а не в вышеописанном «обруче» упор для пальцев, играющих октавы. Но средние пальцы в этом случае опять слишком близко опускаются к клавишам возникает опасность появления «сочувствующих», а первый и пятый (или при надобности четвертый) в значительной мере теряют свою самостоятельность, свою индивидуальность, «двухголосие» октавы становится неосуществимым, пальцы превращаются в «тыкалки». Нетрудно на деле убедиться в правильности сказанного. Я упорно добиваюсь у учениц с маленькими руками, чтобы кисть была ниже пясти и весь упор сосредоточивался в «обруче», а не в приподнятой кисти. Иногда проходит много времени, прежде чем этот прием усваивается, но усвоить его может всякий, это доказано. Разницу в звуке — а это решает! — между октавами, взятыми первым и вторым способом, также услышит каждый.

При правильном положении руки в октаве ладонь с пальцами образует округлую полость. Повторяю: невысокий купол с вершиной в пясти, но не в кисти (в запястье)<sup>34</sup>

Еще одно замечание, которое относится, собственно, не только к работе над октавами, но к любой технической проблеме. Как правило, преодоление «трудностей» осуществляется методом разделения труда, то есть облегчением задачи. Об этом не раз упоминалось раньше: если так называемой интуиции не хватает, надо перейти к анализу, целое усваивается по частям. При некоторой сообразительности все «трудное», сложное, неизвестное, непреодолимое можно свести к чему-то гораздо более легкому, простому, знакомому, преодолимому. Это основной метод. Но, повторяю, не единственный. Диалектика требует от нас антиязы к этой тезе. И поэтому будет правильно, если играющий, поняв, что, облегчая себе задачу, он постепенно подходит к ее разрешению, поймет также, что, увеличивая трудность, доводя ее, так сказать, до предела «проектной мощности», усложняя задачу, он приобретет те навыки, тот опыт, который позволит ему полностью разрешить задачу<sup>35</sup>. Но первый способ — правило, норма, второй — исключение, подтверждающее правило. Прибегая к бытовой метафоре, эти два способа относятся друг к другу приблизительно, как рабочие дни к выходным.

Как же выглядит эта теория в применении к «октавной практике»? Очень просто: я предлагаю трудное октавное место учить одним пятым пальцем, держа первый палец на расстоянии октавы над клавиатурой «в воздухе» (см. пример 29 к). Если играющий хорошо выучит октавы одним пятым пальцем (если нужно — попеременно с четвертым) да еще поиграет их вдоволь одним

<sup>34</sup> См. об этом более подробно в предисловии.

<sup>35</sup> Напоминаю мой совет: рыть туннель с двух концов, никогда не теряя из виду «начала и концы».

первым (что значительно легче), исполнение октавы целиком станет для него неизмеримо легче. Пусть читатель сам придумает несколько вариантов такой работы в применении к разным техническим задачам.

Разнообразие приемов в исполнении октав, как и любых других видов техники, очень велико и диктуется их музыкальным смыслом. Я говорю, конечно, о художественной литературе, не об упражнениях и этюдах. Октавы, смотря по надобности, исполняются почти только пальцами, только кистью, от локтя (только предплечьем), наконец, при большом *ff* *martellato* всей рукой, образующей от кончиков пальцев до плечевого сустава крепкий, упругий, но несгибающийся стержень (исключаются движения пальцев, кисти и локтевого сустава). Это так просто и известно, что больше слов тратить не стоит. Однако я часто замечал, что октавы *legato* (представляющие два голоса, которые равнозначны оркестровому звучанию в октаву первых и вторых скрипок) ученики исполняют почти тем же приемом, что октавы *staccato* (только с педалью), то есть приподымая всю руку над клавиатурой, пользуясь превеликим *h* (ради силы!), которое как раз в данном случае не нужно. Простой вес ( $\tau$ ) плюс при надобности некоторый нажим при минимальном *h* и свободном движении пальцев — таков правильный прием при исполнении октав *legato*, мелодических октав. Пианист, который знает, что хочет услышать, и умеет себя слушать, легко найдет правильные физические действия.

Если меня спросят, какую из «октавных школ» (какое жуткое слово!) я считаю лучшей, я бы сказал — все или никакую.

Я в молодости (если уж брался за «октаву») играл иногда двухголосные инвенции Баха в удвоении, то есть октавами, это было и трудно, и интересно. Но главным образом я разыгрывал подряд всякие октавные места из знакомых мне пьес, а их было очень много, и таким образом учил октаву «вообще». Почему-то этот способ, заведомо практикуемый всеми пианистами, чего-то достигшими, нынче у некоторых педагогов и методистов не в чести. Не понимаю, почему. Неужели я «забуду», «потеряю из виду» всю сонату Листа «в целом», если в известных случаях буду учить только встречающиеся в ней октавные места наряду с октавами из других пьес, которые «в целом» мне так же невозможно «забыть», как и сонату Листа? Неужели я должен от этого поглупеть, а не поглупею от звучания десятка скучных октавных этюдов, которые мне никогда не понадобятся ни на эстраде, ни для личного услаждения, в то время как октавы из прекрасных сочинений мне до зарезу нужны? Но к этому вопросу я вернусь еще в конце главы.

Насчет остальных наиболее употребительных двойных нот — терций, кварт, секст, септим и нон — приходится только сказать, что о них столько написано и ради них столько сочинено, что не хочется даже затевать разговор о них. Поиграть терцовые гаммы или секстовые (диатонические и хроматические — малыми



и большими терциями и секстами с учетом приведенных выи с упражнений Годовского), конечно, вещь препозная<sup>36</sup>

Если уж пианист интересуется проблемой двойных нот не только как исполнитель, но и как педагог, он обязан знать наилучшие образцы этого рода и изучать их. Вот краткий перечень таких «образцов» (я беру только художественную литературу минуя на этот раз инструктивную): Шопен этюды op. 10 № 3, 7, 10 и op. 25 № 6, 8, Des-dur из посмертных, и множество отдельных мест из произведений (не ужасайтесь, товарищи педагоги) вроде Второй баллады — от следующего места\*



и до конца, вроде всей коды Четвертой баллады, Шуман — Токката op. 7 и множество мест из разных произведений (например, девятая вариация из Симфонических этюдов, восьмой номер из «Крейслерианы»); Брамс из Вариаций на тему Паганини первые две из первой тетради, первая из второй тетради и т. д.; Лист — этюд «Блуждающие огни», превеликое множество мест из разных сочинений, особенно из транскрипций и фантазий; Скрябин — этюды op. 8 № 6, 10 и ряд прелюдии, ряд отдельных мест из произведений (например, четвертая и третья страницы от конца в Девятой сонате), для желающих три этюда op. 65 (септимы, квинты, ноны); Рахманинов — прелюд es-moll из op. 23, этюды op. 39 № 3, 4, 8 и т. д.; Дебюсси — этюды № 2, 3, 4 из первой тетради и др.

Здесь я ставлю точку, вероятно, к великому удовлетворению читателя. Почему я привел этот краткий каталог «двойных нот», который может легко вызвать чувство недоумения (и даже обиды за те прекрасные сочинения, которые здесь рассматриваются с такой «прозаической» ремесленной точки зрения)? Я хочу этим лишний раз сказать, что пианист-исполнитель есть не только музыкант, художник, «поэт», но также рабочий от станка, стопроцентный профессионал, что станок его называется фортепиано, что он должен не только знать, какие изделия он может на нем изготовлять, но и уметь изготовлять их и вести им учет. Вот такой-то «учет» известного рода изделий (в данном случае двойных нот) я и привел выше. Верьте мне, что мозг всякого «бывалого» пианиста-профессионала может в любой момент

<sup>36</sup> Главное в двойных нотах — точность созвучия, проверенная одновременность звучания обеих нот. Затем, как и всюду в пассажах, — ровность, гладкость, владение нюансировкой, выделение, смотря по надобности, верхнего или нижнего голоса и т. д.

произвести такие «учеты» по всей фортепианной литературе не чуже, чем хорошим бухгалтер в своей специальности, и при этом он не теряет ни одной унции своего достоинства как музыкант, художник, поэт, но кое-что приобретает как мастер. Да и какой смысл имело бы узаконенное веками и не устаревшее до сих пор деление всей фортепианной техники на основные элементарные виды, если бы эти виды не существовали в реальной фортепианной литературе?

По случаю октав мне вспомнился сейчас «Домик в Коломне» Пушкина. Пушкин посвящает все вступление рассуждениям об октаве<sup>37</sup> и ее изготовлении. Эта чисто профессиональная часть поэмы нисколько не становится непозитичной от того, что тема ее техника стихосложения Пушкин жонглирует октавой, ставит себе труднейшие задачи, виртуозно разрешает их и приводит в восторг читателя! Признаюсь, что ни один пианист еще не доставил мне такого наслаждения своими октавами, даже Гилельс в Шестой рапсодии, как Пушкин октавами «Домика в Коломне»...

Переидем к следующему виду техники.

Шестым элементом, подлежащим изучению, я считаю" всю аккордовую технику, то есть трех-, четырех- и пятизвучные одновременные сочетания нот в каждой руке. Главное в аккордах, как и в терциях и секстах, полнейшая одновременность звучания, ровность всех звуков в одних случаях и умение выделять, то есть взять сильнее любой звук аккорда в других случаях. Здесь я отсылаю к первоначальным упражнениям на с. 73—74. Предпосылка удачи, как всегда, свобода руки (от плеча до кисти) при полной сосредоточенности пальцев («солдат на фронте»).

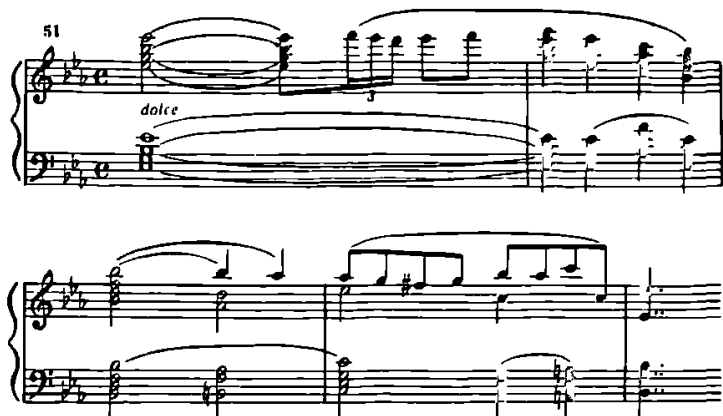
Надо напоминать ученикам, которые склонны излишне «трудиться» на рояле, что упорядоченная игра пианиста с точки зрения физического процесса есть непрерывная ритмическая смена труда и отдыха, напряжения и освобождения, приблизительно как работа сердца (которое ведь бьется беспрерывно от рождения и даже раньше до смерти) или работа легких при вдохе и выдохе. *Diastola* и *sistola* — этот образ точно применим и к фортепианной игре. По этой причине опытные пианисты могут играть по 10 часов и больше, физически никогда не уставая.

Сугубо важно соблюдать этот закон в игре аккордами, так как склонность к перенапряжению, особенно у пианистов с небольшими руками, здесь гораздо больше, чем в пассажной, так называемой мелкой, технике (понятно, почему). Много, много раз мне приходилось показывать и объяснять ученикам, что взять ряд аккордов *legato* (конечно, при помощи педали) не стоит никакого труда, если только суметь на каждом взятом аккорде хотя бы один миг «отдохнуть», как бы «посидеть на стуле», ощущая покой, полную свободу и естественный вес руки от плечевого сустава до кончиков пальцев, и ловко, быстро, близко над клавиатурой переходить от аккорда к аккорду. Хороший пример,

---

<sup>37</sup> Так называемый александрийский стих: ab, ab. ab, ce.

на котором можно всему этому научиться и раз навсегда понять в чем дело,— начало экспозиции Пятого концерта Бетховена (после *tutti*):



Некоторым ученикам это нелегко дается, и вот тут-то надо прочесть маленькую лекцию о покое, свободном весе руки при сосредоточенных, «умных» пальцах и сдобрить ее живым показом.

Так как очень часто — вернее, почти всегда — ряд аккордов содержит кроме гармонии и мелодию, играемую пятым пальцем (как в указанном выше примере), то особенное внимание следует обратить на него, играть им ясно, певуче, *en dehors*, как пишет часто Дебюсси. У хорошего пианиста есть этакое особое чувство, которое рождается в слухе и передается руке, это — чувство пятого пальца. В *p* ли, в */* ли, но оно при аккордовых сочетаниях никогда не покидает его. Вспомните хотя бы прелюд Шопена *c-moll* из ор. 28 и сотни, тысячи других случаев. Напоминать о ведущей роли пятого пальца в аккордах приходится особенно часто ученикам с очень маленькими руками. Впрочем, если ученик — музыкант и хорошо слышит, то даже самые маленькие руки не могут ему помешать заставить звучать то, что надо. Я это часто с радостью констатировал в классе.

Аккорды не *legato* и *staccato* сравнительно легче даются, пока темп не слишком быстрый, так как рука пользуется неким *h*, которое при полном *legato* сводится к минимуму (естественно, что взять аккорды свободным падением руки сверху легче, чем брать их, почти «ползая» по клавиатуре).

При первичном обучении аккордовым последовательностям я бы делал то же, что делал Шопен с «пятипальцевкой», — заставлял бы играть аккорды легко *portamento*, но «певуче», то есть так, как надо играть его гениальный этюд *As-dur* (из трех посмертных, сочиненных для школы Мошелеса и Фетиса)<sup>38</sup>. Понемногу можно переходить к пьесам (или упражнениям и этю-

<sup>38</sup> Рнмский-Корсаков говорил о нем: здесь сама гармония поет

дам, но не увлекаться ими слишком!), где нужно большее *f* и большая быстрота, так как все это труднее и требует большего опыта<sup>39</sup>

Каждый раз, когда я пытаюсь дать какой-нибудь «школьный» совет (как я только что сделал), я не могу отделаться от чувства ненужности этого начинания — во-первых, так как систематика нашего обучения фортепианной игре разработана в общем очень хорошо (чуть ли не по курсам); во-вторых, так как разнообразие учащихся и их дарований настолько велико, что требует, несмотря на правильность общих установок, в каждом данном случае индивидуального подхода. В заключение предлагаю всем интересующимся классификацией видов фортепианной техники составить себе краткий каталог, наподобие вышеприведенного, самых характерных в смысле аккордовой техники сочинений и отдельных мест из них на случаи, если придет греховное желание специально заняться «аккордом как таковым», но без отрыва от действительности, то есть художественной фортепианной музыки.

Седьмым элементом можно было бы считать переносы руки на большие расстояния, так называемые «прыжки» и «скачки» (название, которое не вполне меня устраивает). Главное по этому поводу я уже сказал: кратчайшее расстояние между двумя удаленными точками на клавиатуре есть кривая. Чистота же зависит от внимания, зоркости, воли и тренировки, и мы можем ей учиться у ворошиловских стрелков и снайперов. Тренировка и вся психологическая картина в обоих случаях — в стрельбе и в «попадании» на отдаленные ноты — очень схожа. Кроме внимания, чувства полнейшей свободы, разумной экономии движений и высшей требовательности слуха к звуку, тут ничего не посоветуешь. Последнее особенно важно, так как быстрые «скачки» аккордами в (—именно та область игры, где легко появляется стук, треск, хруст и хрип. Я много-много раз показывал ученикам, когда возникали эти неприятные осложнения, что их можно всегда избежать, достаточно только сделать пальцами, а иногда всей рукой небольшое движение вовнутрь, к себе (только не вовне, от себя!) и ни в коем случае не брать ноту (клавишу) «сбоку». Как бы ни был стремителен скачок, в последний момент пальцы перпендикулярно опускаются на клавиши. Перпендикуляр этот настолько мал в быстром темпе, что неразличим невооруженным глазом, но он есть, должен быть и достигается он именно тем небольшим хватательным движением пальцев, о котором только что шла речь. При ударе сбоку или от себя клавиша сильно ударяется о соседнюю клавишу (вернее, соприкасается со всей системой соседних клавиш)<sup>40</sup>. Именно так появляется стук вместо

<sup>39</sup> Один из лучших советов, какой можно дать играющему аккорды,— это совет Листа: хватать аккорд, слегка втягивая пальцы внутрь, к ладони, не опускать их, как мертвые тыкалки, на рояль

<sup>40</sup> Простите метафоричность этого выражения. На самом деле, к счастью, физическое столкновение невозможно. Я хотел только подчеркнуть неправильность при ударе «сбоку» отношения пальца к клавиатуре.

звука. Нетрудно это объяснить механически часть энергии (силы) пианиста, вместо того чтобы воздействовать вертикалы о на клавишу и связанную с ней рычаговую систему уходит и столкновение с соседней клавишей, а не на поднятие молотка, который ударяет струну Отсюда краткая форм\ id чем больше стук, тем меньше звук (Однажды мальчиком я видел, как кошка упала с крыши нашего сарая она перевернулась в воздухе и точно, всеми четырьмя лапами, невредимая, стала на землю )

К сведению пианистов.

Бывает, что рука должна быстро опуститься на клавиши и вновь подняться, как орел стремительно опускается на добычу хватает ее и улетает" если рука «упадет» безжизненно, как камень, то и она больно ударится, и рояль от боли взвояет

Представьте, эти детские метафоры иногда многое объясняли ученикам, тем более что сопровождалась показом

Пусть не смешишь вас, если я придаю значение выбору слов, означающих то или иное действие лучше сказать (при «скачках») — взять ноту, чем попасть на ноту, ибо брать что-нибудь человеку свойственнее и приятнее, чем попадать куда-нибудь (например, можно попасть впросак, а ведь именно этого и хочешь избежать в скачках) Не люблю выражения: рука падает, предпочитаю — рука ложится, или опускается, или хватает, так как первое выражение отдает мертвечинкой, а остальные подразумевают живое действие ( упасть в объятия», конечно, вполне живое действие, но «упасть в объятия рояля» — вряд ли осуществимое действие) Не люблю выражения «игровые движения», так как им можно обозначить все решительно движения, поскольку мы называем работу пианиста фортепианной игрой. А это выражение ведь должно обозначать какие-то особые движения, пожалуй, скорее игровые, чем игровые. Зато люблю при случае напевать из «Пиковой дамы»: «Что наша жизнь? — Игра!», когда ученик неуклюже пыхтит и слишком «старается». Тогда же я напоминаю, что в фортепианной игре есть те же элементы, что в любой игре, и что хороший пинг-понгист или теннисист может своей ловкостью кое-чему научить пианиста \*\*.

После одного удачного концерта (это было в Саратове, я играл концерт Скрябина, был в форме и играл с увлечением, тем более что дирижеру надо было кое в чем «помогать») одна

---

<sup>41</sup> Кстати, одно воспоминание юности- я видел однажды в Берлине (в кафе Керкау) соревнование знаменитых карамболистов (карамболь игра на бильярде без луз: два белых шара, один красный, одним белым шаром надо попасть в остальные). Многие игроки делали чудеса — по несколько сот ударов без одного промаха, но вот наступила очередь японца, он двумя ударами загнал все три шара в угол и, не выпуская их оттуда, красивыми, точными, крохотными движениями сделал все 1000 ударов подряд и выиграл матч Его игра по точности, поразительному расчету, ловкости напомнила мне игру Годовского. Я с горечью думал: кабы мне такую виртуозность!

артистка сделала мне приятный комплимент; выразив свое восхищение, она прибавила: ваши руки, как птицы, летают над роялем Тут я мгновенно вспомнил совершенно забытый мною совет Листа «Die Hände müssen mehr schweben als an den Tasten kleben» («Руки должны больше парить над клавиатурой, чем ползать по ней»). Этот прекрасный совет, выраженный в прекрасном зарифмованном афоризме, особенно хорошо вспоминать, когда имеешь дело с «прыжками» и «скачками».

Почему я ставлю каждый раз прыжки и скачки в кавычки? Я предлагаю вместо «прыжков» и «скачков» переносы, перелеты, взлеты, опускания и т. п., ведь прыгают ногами, а не руками<sup>42</sup>, а скачут верхом на лошади, но не на рояле. Нам, пианистам, конечно, не догнать и не перегнать вокалистов с их фантастическим, порой заемным языком, но не вредно было бы и нам подчистить нашу терминологию<sup>43</sup>. Мне скажут: так вы же сами постоянно прибегаєте ко всяким метафорам! — Да, но они не затемняют, а уясняют, освещают суть дела. Мои питомцы подтвердят это.

В заключение этого пункта рекомендую опять составить себе примерный список особо характерных случаев «игры на дальние расстояния» {вроде расписания поездов дальнего следования) и не ограничиваться одной лишь «Кампанеллой». В конце списка обязательно должен стоять знаменитый пассаж из «Дон-Жуана» Листа, который, кроме пианолы, вероятно, один только Г. Р. Гинзбург исполнял абсолютно чисто. Вот он:



Восьмым элементом, самым мне дорогим, самым чудесным в фортепианной музыке, я считаю полифонию. Речь о ней зашла уже давно, не только в главе о звуке, но и здесь, в главе о технике, когда я излагаю сухую схему «элементов», в разделе о двойных нотах и об аккордах. К счастью, в этом восьмом разделе не надо говорить об упражнениях и этюдах, ибо они благодаря великому труженику и учителю И. С. Баху (и не только Баху, конечно) совпадают с самой музыкой в лучшем

<sup>42</sup> А у птиц, ангелов и других пернатых крылья растут все-таки из того места, откуда у нас руки растут, потому считаю глагол «летать» допустимым.

<sup>43</sup> От одной вокалистки я слышал раз такое; «Подкатить шар от диафрагмы к горлу, оттолкнуть от неба и с силой выбросить через рот». Если бы это было предписание, как действовать во время спазмы пищевода, то я бы нашел его, пожалуй, изящным, но так как здесь речь идет, очевидно, о звуке, то меня охватывает тяжелое недоумение (это было 30 лет тому назад).

ее виде, с чистейшим, благороднейшим искусством. Ведь никому не придет в голову, для того чтобы овладеть полифонией, играть фугу К. Черни, которая при появлении ее на свет вызвала недоуменное восклицание Шумана: «Как, неужели мы можем ожидать от г-на Черни еще и ораторию?» Нет, мы будем играть Баха, Генделя, фуги Глазунова, Танеева, Регера и другие, но мы обойдемся без фуги К. Черни. Мы начнем, как полагается изучение полифонии с «Магдалины», двухголосных инвенции Баха, перейдем к трехголосным, затем к «Wohltemperiertes Klavier»<sup>44</sup>, «Kunst der Fuge» и кончим, вероятно, прелюдиями и фугами Д. Шостаковича, которые в данный момент когда я это пишу, знают еще далеко не все, но которые уже успели взволновать всех хороших музыкантов, и понятно почему не только потому, что «Шостакович есть Шостакович», а потому что в фуге из квинтета оп. 57 (да и в других сочинениях) он дал такой высокий образец этого стиля, что, пожалуй, ему одному только можно адресовать лозунг: догнать Баха.

Два-три соображения о полифонии на фортепиано. Как известно, Бах писал свои инвенции, чтобы научить играющих певичести. Но сколько ни учи, а фортепиано не поет, как хотелось бы, чтобы оно пело, у фортепиано короткое дыхание, фортепиано болеет эмфиземой легких. Что делать?

Вот мой совет: сыграйте раз 20 подряд фугу E-dur из второго тома «Wohltemperiertes Klavier». Это — хоральная фуга. Ею можно было бы закончить вторую часть «Фауста» Гёте (Chorus mysticus). Страдайте, да, именно страдайте мучительно от того, что фортепиано совсем не звучит, как хор, что фуга выходит скучно, неинтересно, звѣки обрываются; попробуйте сыграть фугу скорее, чем нужно (воинственно, а не таинственно, как должно быть), чтобы звуки не успевали затухать, — если вы музыкант, фуга вам покажется совсем противной; рассердитесь, как следует, на старика Баха, объявите, что этот старый парикничего не понимал в фортепиано, если мог для него написать фугу, исполнимую только на фисгармонии или органе, швырните ноты на пол, — а потом подымите их и начните все сначала.

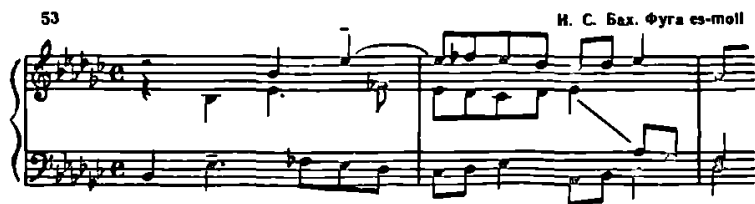
Увы, это не воображаемое происшествие: нечто подобное происходило со мной (это было давно), когда я играл на ужасном пианино, летом на даче, не только эту, но и многие другие очень медленные певучие прелюдии и фуги (например, популярнейшую прелюдию gis-moll из первого тома). Теперь я уже не страдаю и не сержусь, и не потому, что я стал менее требователен к фортепиано (хотя, конечно, к старости мы становимся терпимее),

---

<sup>44</sup> Одним из моих педагогических «судачеств» является совет — заменить значное количество этюдов Черни и Клементи набором «смотрных» прелюдий из «Wohltemperiertes Klavier». Вот этот набор»: I тетрадь — № 2, 3, 5, 6, 10, 11, 14, 16, 17, 19, 20, 21; II тетрадь — № 2, 5, 6, 8, 10, 15, 18, 21, 23. Всего 21 прелюдия! Выучите их — это позволит вам сэкономить» по крайней мере 50 высокополезных этюдов. Знаю, что этот совет вызовет некоторое недовольство в педагогической среде, тем не менее предлагаю его.

но потому, что я тогда требовал от рояля невозможного, терзая и его, и себя, и только вследствие этого достиг на нем того возможного (в смысле певучести), что позволяло и мне, и моим слушателям наслаждаться фортепианным Бахом безо всякого чувства досады на несовершенство инструмента. Тогда-то и зародилась в моем уме эта формула: только требуя от фортепиано невозможного, достигнешь на нем всего возможного. Так, например, квартетисты, выучившие идеально «большую фугу» ор. 133 В-dur Бетховена — вещь почти невозможная для инструментов, — будут куда лучше играть все остальные квартеты Бетховена и вообще всякий квартет. Не лежит ли эта естественная творческая тенденция — требование *maximum* — в основе трех версий (собственно, второй!) знаменитых двенадцати этюдов Листа (*D'exécution transcendente*)?

Впрочем, явление это хорошо известно и не требует дальнейшего обсуждения. Я хотел только лишний раз — из моего личного опыта — повторить старую истину, что занятия полифонией не только лучшее средство развития духовных качеств пианиста, но и чисто инструментальных, технических, так как ничто не может так научить пению на рояле, как многоголосная ткань в медленных вещах. Сравните, насколько легче сыграть певуче «Осеннюю песню» Чайковского или, скажем, прелюд Шопена Des-dur, чем примерно такое место:



У пианистов, не владеющих звуком, очень противно звучат иногда эти две квинты:



Мне скажут: о чем же тут говорить? Всем известно, насколько «лучше», более красиво и певуче звучит одноголосная мелодия или дуэт на фоне сопровождающих гармоний, да еще с педалью, чем строгая полифоническая ткань, не поддержанная ни гармоническим аккомпанементом, ни педалью, дающей обертоны. Тут просто разные звуковые задачи. Мне это, конечно, не менее известно, чем другим. Но что я могу поделать, если мое упрямое желание, мое «требование невозможного» заставляет меня слышать внутренним слухом такой же «вокал», такой же человеческий голос в упомянутой фуге, как и в «Осенней песне», не-



смотря на все различие содержания этих произведений^ Я буду стремиться всеми силами и несмотря на все препятствия, буду добиваться пения, пения и пения! «Невозможные» потуги при ведут к «возможным» достижениям!

Воображаю, какую ироническую улыбку вы\*вала бы эта страница у Ферруччо Бузони, не допуская смешения области вокала с областью чисто инструментальной. Он как бы рекомендовал забыть о пении при игре на инструменте, так как инструмент (особенно же фортепиано) имеет свою строго ограниченную специфику, свои возможности и требования, великолепно согласованные с написанной для него музыкой и совершенно отличные от специфики и возможностей вокала. Конечно, праэлемент инструментальной музыки — все звуки природы, начиная от пения птиц, шелеста леса, журчания ручья и т. д. вплоть до шума бурного моря, грохота обвалов, рева урагана и т. п. Но что может сравниться с очарованием и выразительностью человеческого голоса?! Забыть о голосе, о человеке о человеческом и человеческом звуке невозможно; как некий «скрытый бог», он живет в любой музыке, все от него исходит и все к нему приходит.

Я мог бы снабдить этот раздел сотнями примеров того, как протекает изучение полифонии у нас в классе, но считаю это излишним<sup>Ab</sup>. Во-первых, я уже много говорил (в главе о звуке) о многоплановости, перспективе, даже прямо о полифонии, во-вторых, об этом написано столько хороших, всем музыкантам известных книг, что мне остается только отослать к ним. Курта и Швейцера<sup>46</sup>, самых глубоких и основательных (наряду с Пирро и нашим Яворским) знатоков и исследователей Баха, советую читать все-таки критически. При всем положительном, что они дали, при огромной глубине проникновения в материал они часто грешат формализмом мышления, неприемлемым для советского музыканта (особенно «Musikpsychologie» К) рта). Но нам нетрудно будет отсеять плевелы от зерен.

Лучшее, вернее самое мне близкое и убедительное, исполнение Баха я слышал у Рихтера. Незабываемое впечатление в молодости на меня произвел Бузони, но я слышал только его блистательные транскрипции, оригинального Баха он при мне, к сожалению, не играл. Преимущество Рихтера состоит хотя бы в том, что он играет только оригинального Баха. Полагаю, что нечего объяснять, почему я так говорю. Я люблю настоящее, истинное, неподдельное, хотя многие исполнители, естественно, увлекаются транскрипциями!

Если бы я попытался как можно короче высказать, почему мне так дорога полифония (и величайший в истории творец ее —

---

<sup>15</sup> Упомяну только, что особенно часто и много приходится обращать внимание учеников на ясную слышимость задержании (обычно диссонансов), столь важных у Баха. Также на «madame» Синкопу

<sup>46</sup> Альберта Швейцера другой Альберт Эйнштейн — назвал одним из выдающихся людей нашего столетия.

Бах), я бы сказал: в ней музыкальными средствами отображено высшее единство личного и общего, индивидуума и массы, человека и вселенной, и выражено звуками все заключенное в этом единстве философское, этическое и эстетическое содержание. Это укрепляет сердце и разум. Когда я играю Баха, я в согласии с миром и благословляю его.

После «праэлемента», вернее просто моего любимого элемента — полифонии, у меня нет желания говорить о каких бы то ни было других «элементах». К тому же основные простейшие виды техники исчерпаны. Есть еще множество подвидов, сложных, составных видов, «гибридов» и т. д., которыми изобилует фортепианная музыка и которые можно успешно классифицировать, объединять и дифференцировать. «Можно связать и увязать; можно и связать, и увязать», как говорит Победоносиков у Маяковского. Но разве так уж необходимо, чтобы я еще прочел небольшой доклад о tremolo, которое так любил Лист и которым совершенно пренебрегал Шопен, или о «растяжениях», или еще о чем-нибудь после всего, что я уже говорил об экономии, прочности, уверенности, гибкости, свободе, о «несносных» символах m, v, h, F?

Думаю, что это излишне. Тем более что все это старо, как мир. Если какой-нибудь «прокурор от методики» — такие бывают — уличит меня в «плагиатах», я буду страшно рад<sup>47</sup>. Я старался говорить только о вещах, которые реально существуют, а о них ведь всегда говорили люди, познающие и ищущие истину. Если же «защитник» в пику «прокурору» и найдет в моих записках признаки чего-то нового, — ну что ж, я согласен, пусть будет и кое-что новое. Меня ни капельки не волнует, старо ли это или ново, я знаю, как старый педагог, имеющий ежедневно дело с молодежью и воспитавший сотни пианистов, что это нужно. Затем и пишу.

В недалеком будущем такие записки будут, вероятно, излишни. Надо будет делать на магнитофоне записи реальных уроков так называемых «ведущих мастеров» и, конечно, всяких других, размножать их и рассылать для музыкальных школ, училищ и консерваторий по разным городам, как это делается с кинофильмами. Надеюсь, что скоро до этого додумаются. Польза была бы огромная. С другой стороны, следовало бы делать записи занятий в школах и училищах разных периферийных городов вплоть до самых маленьких и показать их нам, работникам центра, чтобы мы хорошенько знали не только что там делается, но и как делается. Конечно, занятия эти как в центре, так и на периферии должны быть совершенно «натуральными», непредумышленными, нескомпонованными и несмонтированными, иначе они потеряют свою ценность. Другое дело — скомпоновать отборный урок,

---

<sup>47</sup> Значит, не я один это говорю, это многие говорят; ум хорошо, два лучше, а тысяча — прекрасно!

стандарт, высший образец, достойный подражания, в котором были бы утрамбованы в возможно портативном виде тонны премудрости и полезности. Но, простите за нескромность, думаю что и некоторые мои коллеги, и я, грешный, можем дать такой урок без всякого монтажа или, пользуясь выражением А Рубинштейна, «как бог приказал».

Меня могут упрекнуть в том, что я не коснулся многих важнейших вопросов техники в моей краткой схеме элементов. Но ведь попутно и в главе о художественном образе, и в главе о звуке постоянно затрагивались технические проблемы; это иначе и немислимо, ведь все едино как в жизни, так и в искусстве, все явления, которые мы называем разными именами, неразрывно друг с другом связаны. Кроме того, я же говорил с самого начала, что не собираюсь писать учебник фортепианной игры<sup>48</sup>. Учебников имеется много — и очень хороших — от Филиппа Эмануэля Баха до «Очерков по методике обучения фортепианной игре», выпускаемых кафедрой истории и теории пианизма Московской консерватории (руководитель — профессор А А Николаев). К сожалению, плохо знаю зарубежные труды на эту тему. Я просто хотел сообщить ряд мыслей и советов, которые ежедневно возникают в моей педагогической и исполнительской работе, с некоторым акцентом на более важное и принципиальное, что и выразилось в плане этих записок. Я повторяю сказанное раньше: единственным исчерпывающим литературным пересказом того, что происходит в классе, в личной работе, дома и на эстраде, был бы непрерывный дневник, ежедневные записи. Но я их не вел, о чем теперь жалею, так как каждый день приносит мне что-то новое и по-своему интересное. Человек меняется, многое забывается, в том числе многое ценное. Приближение старости и той минуты, когда скажешь себе: «*finita !a commedia*», побудили меня взяться за эти записки. С другой стороны, законное и правильное требование ко всем нам, профессорам художественных вузов, заниматься методикой, излагать в той или иной форме наши художественные и педагогические взгляды, пояснять словами наши дела, послужило сильным толчком для меня.

---

<sup>48</sup> Хотя, увы, и чисто учебного материала в моих записках предостаточно!

## 1. Об аппликатуре

Когда думаешь об аппликатуре, первым делом вспоминается древняя латинская поговорка: «quot homines tot sententiae» («сколько голов, столько и умов») <sup>\*9</sup>. Но эта фаталистическая констатация факта нас не касается, ведь бывают и головы неважные, да и умы не ахти какие (см. некоторые аппликатуры некоторых редакторов). Важно установить главный, верховный принцип художественно верной аппликатуры, все остальное тогда естественно из него вытекает. Я думаю, что наиболее общо его можно сформулировать так: наилучшей является та аппликатура, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом. Она же будет и самой красивой аппликатурой. Я хочу этим сказать, что принцип физического удобства, удобства данной руки, есть второразрядный принцип, подчиненный первому, главному. Первый принцип предполагает только удобство («устройство») музыкально-смысловое, которое порой не только не совпадает с удобством физическим, двигательным-пальцевым, но даже противоречит ему. Вот пояснительный пример из 32-х вариаций Бетховена — последняя вариация перед кодой:



Гораздо удобнее (в физическом смысле) было бы играть эту гамму обыкновенными пальцами, общепринятой аппликатурой для гамм:



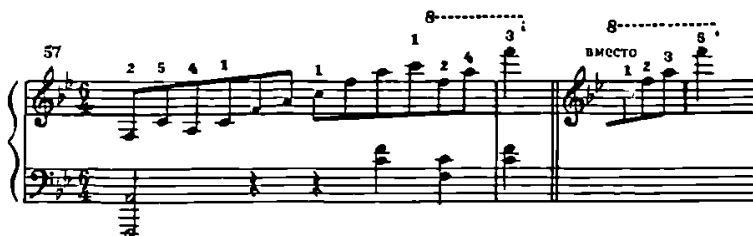
Но должен сказать, что даже я, выдавший всякие виды, не видел еще такого простака, который стал бы играть данное место этими «удобными» пальцами. И ясно почему: этими

<sup>\*9</sup> Собственно, сколько голов, столько и мнений. Русский перевод уже по-точу неверен, что, конечно, голов всегда гораздо больше, чем умов.



этой музыкой) весь Лист передо мной: я вижу его руки, жест, его орлиную повадку, я чувствую дыхание этого демона в образе монаха..<sup>51</sup> В искусстве ведь нет мелочей, все подчинено закону Красоты вплоть до последней детали. Вот почему я так дорожу любой аппликатурой, указанной самим автором, даже если по свойствам своей руки я не могу ею воспользоваться. Посмотрите все пальцы, проставленные Рахманиновым в его сочинениях: ведь это же целый урок, как нужно исполнять его «собственные пальцы» — это незаменимое средство для познания его как пианиста, его «фортепианного стиля».

Типичный пример непонимания эстетики аппликатуры, ее обязательной согласованности с эстетикой и характером игры автора (опять-таки тесно связанной с его творчеством) вы можете найти > К. Клиндворта (у него их довольно много) в редакции Первой баллады g-moll Шопена. Вот его аппликатура в пассаже (арпеджио), предшествующем появлению второй темы побочной партии:



До последней (шестой) четверти этого такта все обстоит прекрасно, и вдруг—неожиданный жест à la Прокофьев:



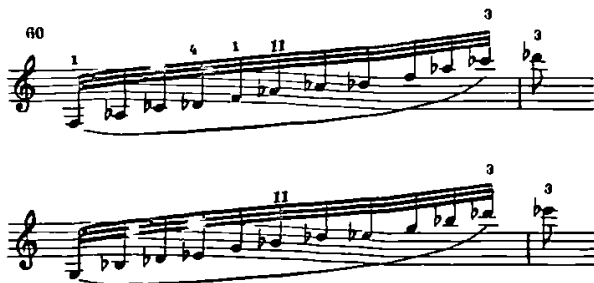
вместо столь естественного, оправданного, согласного с духом шопеновского пианизма, встречающегося у него на каждом шагу (см. хотя бы первый этюд из ор. 10) широкого расположения при полном legato<sup>32</sup>:



<sup>51</sup> Константин Сергеевич Станиславский понял бы, почему меня волнует такая «мелочь»!

<sup>52</sup> Для сомневающихся, доступны ли эти пальцы очень маленьким рукам, заявляю: нет такой маленькой руки, которая не могла бы это сделать. Гарантия: гибкость, *souplesse*, свобода и точность.

Почему я упомянул Прокофьева? Да потому, что ему очень свойствен местами тот дерзкий смелый «футбольный» жест, столь согласованный с его природой, который Клиндворт неожиданно присвоил прямо противоположной по своему духовному складу натуре Шопену. Вот «доказательный» пример из Прокофьева Второй концерт g moll, каденция в первой части (все аналогичные пассажи в этом месте упрямо снабжены той же аппликатурой)



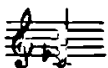
Другое дело, что опытный пианист может самыми различными аппликатурами добиться желаемого звукового результата, но зачем же, скажите на милость, чесать левое ухо правой рукой (да еще через голову), когда гораздо проще и удобнее сделать это левой <sup>53</sup>.

Хорошие художники везде и всюду добиваются истины и гармонии, то есть того, что обычно называется простотой, и мы знаем, что в искусстве нет безразличных мелочей. А потому не пеняйте на меня, что я столько строк посвятил двум примерам аппликатуры; ведь исполнительская проблема, которую я здесь затрагиваю, думаю, важна и значительна для пианиста.

Третий «в иерархическом» порядке принцип — это принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с ее индивидуальными особенностями и намерениями пианиста. Он, естественно, подчинен двум первым. Всякий знает, что рука, которая с трудом берет до-минорное четырехзвучие:



совершенно по-другому будет «устраиваться» на клавиатуре, чем большая рука, вроде рихтеровской, свободно берущей дуодециму или такие аккорды (Рахманинов, ор. 39 № 2):



Вопрос так ясен, что не стоит на нем останавливаться. Пианист, обладающий даже самой небольшой и неудобной рукой, всегда сможет соблюдать первый и второй принципы аппликатуры,

<sup>53</sup> Как известно, Моцарт, будучи мальчиком, показал, что можно играть носом. Антон Рубинштейн однажды сказал: играйте хоть носом, лишь бы хорошо!

если он понимает музыку и имеет хорошую пианистическую культуру, но соблюдать он их будет, пользуясь своими личными индивидуальными средствами и проводя свои намерения, воплощая, таким образом, третий принцип.

Если изучать внимательно игру целого ряда крупных пианистов, то легко заметить, что их аппликатуры различаются так же, как их педаль, «туше», фразировка, вообще — все исполнение. Ведь исполнение есть тоже творчество, то есть оно индивидуально, единично.

Я бы мог по примеру предыдущих глав привести ряд случаев обсуждений аппликатуры в сочинениях разных стилей в классе или дать критический обзор аппликатуры в различных изданиях и редакциях. Но это завело бы меня опять слишком далеко. Та краткая «теория аппликатуры», которую я утрамбовал в трех принципах, мне кажется вполне достаточной, чтобы сделать из нее полезные выводы в каждом данном случае. Но мне хочется сообщить факт, касающийся лично меня и имеющий, как мне кажется, некоторое общепознавательное значение.

С тех пор как у меня заболела правая рука (вследствие тяжелого полиневрита после дифтерии в 1933—1934 году), в моем «аппликатурном хозяйстве» произошли резкие изменения. Я не только стал заменять одни движения другими (конечно, совершенно произвольно, так как опыт у меня большой и я только «регистрировал» то, что происходит), но также менял соответственно и аппкатуру: «не кием, так палкой», как гласит пословица. Я раньше очень любил пользоваться шопеновской аппликацией (третий, четвертый, пятый пальцы), теперь должен избегать ее, так как после болезни эти пальцы стали «скучными» (особенно четвертый имеет тенденцию постоянно лежать на поверхности клавиатуры, и только моя усиленная бдительность не позволяет ему превратиться в презренного «сочувствующего»). Со мной раз случился такой забавный и... печальный казус. Я играл для учеников одной консерватории в довольно холодном помещении (а это действует на большую руку убийственно) сонату Бетховена d-moll (№ 17). Пассаж на первой странице:



вышел не совсем ясно. Третий и четвертый пальцы «заедало». При повторении экспозиции я быстро сообразил, как выйти из положения, и сыграл так (чередую руки):





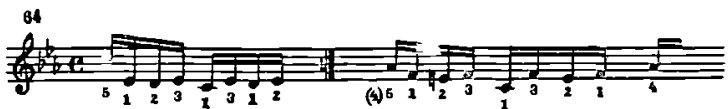
Пассажа вышел великолепно. Потом, в беседе состоявшейся после концерта, я просил студентов ради бога не копировать меня в исполнении этого пассажа, объяснив им, что я прибегнул к транскрипции только из-за некоторой несостоятельности моей руки и из-за холода, что здоровый пианист должен только так играть, как написано Бетховеном

Все опытные пианисты умеют при случае одну аппликатуру заменить другой, но выучивать надо, как правило, одну твердо установленную, наилучшую из возможных. Ведь надо пользоваться на деле и мышечной памятью<sup>54</sup>, которая как давно известно, во всяком физическом труде играет огромную роль (так называемая автоматизация). Если можно так выразиться («научообразно»), пианист пользуется одновременно двумя родами памяти — музыкальной (духовной) и мышечной (телесной). Первая, конечно, во много раз важнее, это — хозяин и организатор, но без второй тоже не обойтись, это — верный слуга исполнитель, облегчающий работу хозяина. Надо заметить, что путаницы и аварии, встречающиеся у музыкально малоразвитых учеников, бывают оттого, что они заучивают что-то «механически», без должного участия головы и слуха («голова» помнит хуже, чем пальцы), «слуга» что-то делает, но сам не знает что, а «хозяин» спит; неполадки же, бывающие у очень хороших музыкантов (у которых крепкий хозяин), возникают оттого, что слуга неисправен, не выполняет приказа хозяина. Разграничить твердо функции хозяина и работника, точно определить, кто же виноват в происшедшей аварии, не всегда легко, но всегда возможно, знаю это по личному опыту и по наблюдениям за учениками.

Возвращаясь к вопросу о моем изменившемся аппликатурном хозяйстве, приведу два-три примера того, что было прежде и что стало сейчас. Раньше я играл вторую, с-то1Гную прелюдию из первого тома «Wohltemperiertes Klavier» Баха, как все, то есть:



Теперь играю так:



Аналогичные изменения оказались нужными во многих других тактах. Чем же вызваны эти изменения? Во втором случае рука, естественно, пользуется более «размаховыми» движениями, чем в первом. Кроме того, расстояние *до — ми-бемоль* (ход на сексту вниз; см. начало прелюдии), если взять эти звуки пятым и первым

<sup>54</sup> Вот почему «повторение — мать учения».

пальцами, требует значительно меньшего растяжения, чем тот же интервал большой сексты при аппликатуре пятый — второй пальцы.

А для «скучного» состояния моей руки это намного удобнее. Presto из прелюдии № 10 e-moll первого тома «Wohltemperiertes Klavier» я раньше играл «нормальными» пальцами:



не только не избегая «слабых» пальцев — третьего, четвертого, пятого, но, наоборот, радуясь, что могу им дать хорошую работу; теперь я вынужден (мне удобнее) играть так:



В следующей за этой прелюдией фуге e-moll № 10 я раньше, конечно, тему играл так:



Теперь же играю так:



Обращаю внимание, насколько во всех трех примерах первая (старая) аппликатура была красивее, экономнее и проще, чем вторая (новая). Но что делать, сейчас мне эта аппликатура полезнее, так как она требует более размашистых вращательных движений и более частого применения первого и второго пальцев. «По одежке протягивай ножки».

Меня спросят: зачем я угощаю этой «хиродактилопатологией»? Что в ней интересного? Меня интересует способность пианиста диалектически перестраиваться, смотря по обстоятельствам, никогда не останавливаясь на жестко-догматическом принципе<sup>56</sup> и любыми средствами, в любых условиях стремиться к достижению цели. Ведь этот диалектический принцип применяется постоянно пианистами с совершенно здоровыми руками, но неко-

<sup>56</sup> В данном случае, например, на том, что аппликатура № 1 во всех трех примерах лучше и эстетичнее, чем в № 2. Если бы я рассуждал так, мне было бы труднее играть.

торые догматики недооценивают его, мое же недоумение с новой силой убедило меня в его действенности и истинности. Вот для чего было потрачено столько слов и приведено столько примеров.

«Недиалектичность» мышления некоторых молодых пианистов сказывается, например, в такой «мелочи», как предпочтительное употребление одних и тех же пальцев в хроматических гаммах (без употребления четвертого и тем более пятого пальцев), независимо от их быстроты и силы. А между тем их наверно учили, что хроматические гаммы можно играть, смотря по надобности, шестью разными аппликатурами; я их здесь не привожу, так как они всем известны, но могу прибавить к ним еще две, которые получаются от деления хроматических малых терций по голосам (я уже приводил их выше), то есть:



И только тремя верхними пальцами.



Очень рекомендую потренироваться на этих аппликатурах. Первая учит абсолютному legato — посредством glissando, вторая укрепляет крайние пальцы и служит ключом к овладению этюдами Шопена a-moll op. 10 № 2 и, конечно, gis-moll op. 25 № 6, которые, кстати, я всегда предлагаю учить одновременно. Думаю, что всякий, чувствующий клавиатуру и свою руку, получил удовольствие от того, что каждый раз играет полную хроматическую гамму одной лишь «половинной» руки (деление ее производится воображаемой чертой между вторым и третьим пальцами до запястья).

Для овладения glissando всеми пальцами я изредка предлагал примерно такие упражнения:



И в более широких, а также в очень широких расположениях:



(но особенно мучиться этим не рекомендую).

Гораздо приятнее, чем эту скучную канитель, поиграть прелестные упражнения Брамса для glissando, которыми он заканчивает

первую тетрадь своих упражнений. Это уже не упражнения, а почти интермеццо: полны очаровательной музыки, и притом преползною! Лично я так люблю *glissando*, что даже примерно такие пассажи играю, пользуясь этим приемом, хотя это совершенно необязательно:



Я несколько подробно остановился на этом аппликатурном приеме (скольжение, *glissando*) не только потому, что он так необходим для хроматических терций и многих других случаев, но и потому, что изучение его особенно усиливает физическое ощущение *legato*, прекрасное ощущение, без которого не может обойтись ни один пианист. Иногда, играя с особенным увлечением, с особенной любовью и к музыке, и к фортепиано, я остро ощущаю, какую радость мне доставляет физический процесс игры, какое удовольствие испытывают не только моя «душа», мой слух, но и мои пальцы от осязания клавиатуры! Шопен говорил своим ученикам: верьте, что вы играете хорошо, и вы действительно сумеете играть хорошо! Другими словами, ощущайте удовольствие, испытывайте радость! Хорошее ощущение клавиатуры схоже с ощущением, когда держишь в руках прекрасную вещь — греческую статуэтку или что-нибудь подобное.

Понимание и ощущение индивидуальности (своеобразия) отдельных пальцев, о котором я уже говорил,— тоже один из лучших советчиков для нахождения хорошей аппликатуры. Меня охватило чувство настоящего «пианистического отращения», когда я увидел в редакции Игнаца Фридмана следующую аппликатуру в пятом ноктюрне Шопена *Fis-dur*:



Вместо естественного 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2— первый палец на *си!* У Шопена! — Ведь каждому понятно, что первый палец был бы здесь уместен только, если бы фраза имела примерно такой вид:

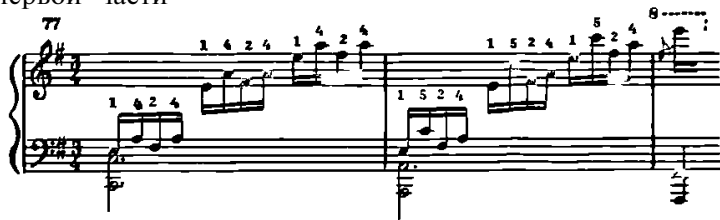


Ведь первый палец берется, естественно, в случаях, когда руку надо переводить из одного положения в другое («менять позиции»), снизу вверх или сверху вниз, но бессмысленно брать

его, когда рука, приготовившись к несуществующему «переводу» возвращается к прежнему положению.



Не могу понять, как Фридман, талантливый, сильный пианист с огромным исполнительским и педагогическим опытом, мог сморозить подобную глупость! Впрочем, в его редакции Шопена их сколько угодно! Приведу только тошнотворную аппликатуру пассажей в Первом концерте Шопена e-moll перед побочной партией первой части



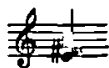
(Особенно «красиво» это прибавление несуществующего у Шопена форшлага на *ми*, вызванного исключительно аппликатурными соображениями, но не музыкальными. Я с трудом подавляю ругательство.) Кому же не ясно, что правильная, шопеновская аппликатура здесь:



то есть широкое (квинтсекстовое) расположение септаккорда:



но не антишопеновское тесное (секундаккордовое):



И такими перлами изобилуют редакции прославленных пианистов! Жалко!<sup>56</sup> Очевидно, при всем даровании — ума и культуры не хватает. Вот кому надо читать Станиславского! А теперь сравните с этой мерзкой аппликатурой изумительную (да, не улыбайтесь, и-зу-митель-ну-ю) аппликатуру Рахманинова в конце d-moll'Ного этюда-картины ор. 39 №8 (я уже упоминал об этом этюде выше в отрывке о пальцах как индивидуумах), в которой с предельной ясностью выступает чувство индивидуального ха-

<sup>56</sup> Мой совет: никогда не принимайте на веру никаких редакторских аппликатур, зато любовно изучайте аппликатуры больших композиторов-пианистов, как Лист, Рахманинов, Метнер и другие.

рактера пальца, наиболее пригодного для этой фразы, и воплощен жест, идеально согласованный с музыкальным смыслом. Это — с точки зрения аппликатуры — соло первого пальца, как бывает в оркестре соло валторны или тромбона,

В приведенной аппликатуре Фридмана из ноктюрна — кроме ее бессмысленности и антишопеновского характера — огорчает меня еще и недоверие к пятому пальцу. Я всегда воюю с учениками, которые страха ради заменяют пятый палец в аккомпанементах левой р\ки третьим или каким-нибудь другим, особенно в *f* или *ff*. Я им говорю: не забудьте, что пятым пальцем можно убить человека (хотя я лично и не испытывал подобных побуждений). Нет ничего более антипианистического и противостественного, чем, например, такая аппликатура:



Мне же и с этой прелестью приходилось знакомиться (правда, очень давно!). Конечно, если пятым пальцем «пикировать» на черную клавишу, то можно провалиться, но если брать эту клавишу «плашмя», мякотью, то ничего удобнее и естественнее мизинца не придумаешь. Я уже не говорю о логичности нормального приема так называемой «комплексной», или «пятипалой», системы.

Вот еще один пример «аппликатурной диалектики»: в прелюдии *b*-moll № 16 ор. 28 Шопена я беру первый раз в пассаже указанные здесь пальцы:



Второй раз, перед концом, когда тот же пассаж идет еще быстрее, *sempre più animato*, я предпочитаю «комплексный», «пятипалый» прием:



именно из-за еще более стремительного темпа. (Конечно, вполне хорошо играть оба раза одинаковой аппликатурой, но тогда лучше второй). Когда нужно играть какой-нибудь пассаж очень громко и не очень быстро, я сознательно избегаю «пятипалой системы», как можно чаще применяю первый палец для того, чтобы вволю пользоваться вращательными, размаховыми движениями — так ведь легче давать силу.

В заключение скажу (но под большим секретом): самая для меня приятная запись аппликатуры — это «запись» Дебюсси в его двенадцати этюдах: он не проставил ни одного пальца

и в кратком остроумном предисловии объяснил, почему он так поступает. Как приятно видеть чистый нотный текст, не отягощенный арифметикой, не испещренный цифрами<sup>1</sup> Почти так же приятно, как созерцать автограф или уртекст И С Баха где кроме «голых нот», ничего нет!

Пианист, знающий музыку, себя и фортепиано, легко придет к тому же выводу, что и Дебюсси Это конец пути результат хорошей школы, опыта и инстинкта.

## 2. О педали

Писать о педали, не прибегая все время к живому показу на фортепиано,— вещь почти невозможная, если не хочешь ограничиться несколькими красивыми (и верными) сентенциями, такими, как «душа рояля это педаль» (Рубинштейн) или: «педаль — лунный свет, льющийся на пейзаж» (Бузони) Но как же писать о фортепианной игре и не писать о педали — этом самобытном и прекрасном свойстве нашего инструмента и сильнейшем средстве воздействия в руках мастера? Это было бы непростительно, и поэтому скрепя сердце попытаюсь о нем сказать несколько слов.

Мне кажется, что одна из главных задач педали — это лишить фортепиано некоторой доли той сухости и непродолжительности звука, которая так невыгодно отличает его от всех других инструментов. Поэтому, играя однопольную мелодическую фразу в медленном темпе (без всякого аккомпанемента), вы вправе пользоваться педалью на каждой ноте мелодии, чтобы придать ей больше певучести и более богатую тембровую окраску. Всем известно, отчего это происходит: при нажатии правой педали приподнимаются глушители (демпферы) всех струн, каждый взятый на клавиатуре звук вызывает обер- и унтертоны, которые и обогащают его. Без педали это, естественно, не случается.

Позволю себе высказать мое «еретическое мнение» о педали Баха. Баха нужно играть с педалью, но с умной, осторожной, чрезвычайно экономной педалью<sup>57</sup>. Конечно, бывает множество случаев, когда педаль совсем неуместна. Но если бы играть всего Баха совершенно без педали (как некоторые этого требуют) на нашем нынешнем фортепиано, то каким обедненным в звуковом отношении оно казалось бы по сравнению с клавиесиноном! Ведь клавиесинон свойствен чудесный серебристый шелест (*das silberne Rauschen*), возможный только потому, что клавиесинон не имеет глушителей, как рояль, и дрожание струны

---

<sup>57</sup> Конечно, так, чтобы ни на миг не искажалась ясность полифонической ткани. Если в одном голосе неожиданно прозвучат одновременно два звука, у нас в классе это печальное явление называется «чревовещанием».

продолжается значительно дольше, чем на рояле без педали, и что оно насыщено обертонами. Можно без особенного преувеличения сказать, что на клавишине играют с непрерывной педалью (абсолютно невозможной на фортепиано). Нежнейший инструмент — клавикорд, который так любил Бах, — при всей своей немощности (на расстоянии десяти шагов его уже трудно было слышать) обладал все-таки одним преимуществом перед фортепиано: на нем возможна была вибрация звука, как на струнных. Этого чудесного средства выразительности рояль ведь тоже лишен. Неужели у него надо еще отобрать и педаль — из каких-то хрестоматийных, «профессорских» соображений? «Профессора», то есть учителя, много страдают от плохой педали плохих учеников, но это же не значит, что педаль надо вообще ликвидировать. Ее надо улучшать, из неразумной превратить в разумную. Но отказаться от этого изумительного звукового средства, мне кажется, нелепо. Не считите меня «рыцарем педали, беззаветно преданным ей». Уверяю вас, что я столько же пользуюсь ею, сколько и не пользуюсь, что 80% исполняемой мною музыки (с педалью) я играю на полу- (или четверти) педали и только 20 или еще меньше — на полной педали. (Пример: всё каприччио Брамса ор. 76 №2, h-moll, я играю абсолютно без педали — кроме заключительных двух тактов, которые тогда только и звучат как «заключение».)

Вот мое педальное alibi. Таких alibi я мог бы привести тысячи: Бах, Моцарт, Гайдн и даже Бетховен — мои беспристрастные свидетели. Но я, наверное, не назову ни одной пьесы Шопена, Чайковского<sup>58</sup> (я уже не говорю о Листе и Скрябине), в которых моя нога не была бы в постоянном соприкосновении с педалью<sup>59</sup>. Из всего этого я делаю вывод: не пользоваться совершенно педалью — исключение из правила; пользоваться ею постоянно, но разумно — правило. Педаль есть органическое, неотъемлемое, важнейшее (наряду с другими) свойство и качество фортепиано, и устранять ее совершенно — значит безжалостно оскотить наш инструмент.

Только самые примитивные, общие приемы употребления педали можно рассматривать и определять, не связывая их непосредственно со звуком. «Поле деятельности» педали в отрыве от звука весьма невелико. Это главным образом одновременная педаль (педаль берется точно вместе со звуком) или запаздывающая педаль, особенно нужная в случаях, когда приходится связывать ряд аккордов legato, которых без употребления педали одними пальцами связать нельзя. Тогда, как всякий знает, педаль отпускается моментально после того, как уже взят следующий аккорд, который тут же закрепляется новой педалью и т. д.

---

<sup>58</sup> Не исключая «Детского альбома».

<sup>59</sup> Я, конечно, оставляю в стороне ту первоначальную инструктивную литературу, где короткие ножки и короткая музыка диктуют роялю короткое дыхание, то есть полное «беспедаль».



Иногда хочется роялю, так сказать, заранее открыть все поры»; так, например, когда я начинаю сонату Бетховена d-moll (№ 17), моя нога поневоле раньше ложится на педаль чем пальцы на клавиши; то же происходит в начале сонаты B-dur op 106 когда хочется, чтобы весь воздух уже заранее был наполнен предвкушением B-dur'Ного созвучия, прежде чем раздастся этот победный клич. Такую педаль можно бы назвать «предварительной», но это уже действительно мелочь (без кавычек)<sup>60</sup>

Эти три вида педали, конечно, лишь азбука, из которой строится язык художественной педали, но и о ней приходится говорить, и даже в старших классах консерватории

Вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образа. Вот почему так несовершенна всякая, хотя бы и уточненная до предела, запись педали в нотах. Это всегда лишь одно уравнение с тремя неизвестными. Мне можно возразить, что запись двух остальных неизвестных (звука и ритма) так же приблизительна, как и педали, но все же понятна и достаточна; ведь нам известно, что на фортепиано возможно дать около ста динамических градаций, а для piano мы обычно имеем только четыре обозначения: *p*, *pp*, *ppp*, *pppp*, для forte тоже четыре: *f*, *ff*, *fff*, *ffff* (очень редко!) — итого восемь (а считая промежуточные *tr*, *tr* или *riu pp*, как часто пишет Дебюсси,— двенадцать), то есть около одной десятой тех реальных степеней динамики, которыми пользуется любой опытный пианист. А разве метроритмическая запись поэмы op. 32 Fis-dur Скрябина соответствует тому, как сам автор, да и все пианисты, умеющие ее играть, например Софроницкий, ее играют на самом деле?

Да, это довод внушительный, и я частенько готов снять мои инвективы против педальной записи или распространить их также на запись динамики и ритма, что было бы правильнее. Не надо забывать, что тот, кто слепо доверяет педали, прописанной всякими редакторами, неизбежно попадет впросак; я это слишком хорошо знаю как учитель.

Я мог бы привести кучу прописных курьезов, черным по белому напечатанных, но не хочу превращать свои записки в «паноптикум печальный». Скажу только, что мне гораздо милее этих тщательно расставленных, порой весьма сомнительных, порой просто нелепых обозначений педали краткое примечание Листа к его транскрипции увертюры «Тангейзера»: «*Verständiger Pedalgebrauch wird vorausgesetzt*», то есть «предполагается разумное употребление педали», после чего, конечно, ни одного указания педали вы в тексте не увидите. Случай, аналогичный упомянутому выше отсутствию аппликатуры у Дебюсси или каких бы то ни было обозначений у Баха. Ясно, что и здесь, и там этот доведенный до нуля лаконизм обозначений доступен и

---

<sup>60</sup> Мы все же постоянно пользуемся этой предварительной педалью, иногда даже не замечая этого.

понятен только знающим — это конец пути, результат знания и опыта, и ясно также, что я не предлагаю начинать изучение педали с таких примечаний Листа, как не предлагаю начинать изучение фортепианной игры с увертюры «Тангейзера». Я только опять указываю на «начала и концы» (не в последний раз). А чем раньше их постигнешь, тем скорее поумнеешь.

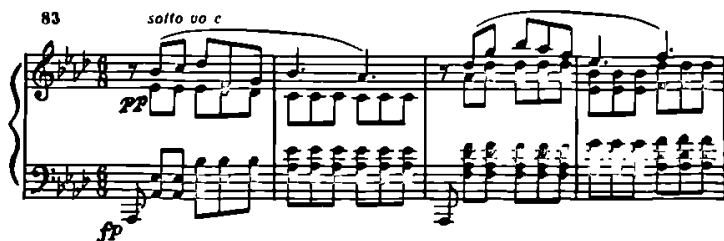
Одно из важнейших свойств педали, которое далеко не сразу всеми усваивается,— это различное ее действие в связи с тем, насколько вы ее нажимаете. Проще говоря, есть полная педаль, полупедаль, четвертьпедаль, да и между ними возможны еще градации. При умно используемой полу- или третьпедали опытный пианист может добиться почти тех же звуковых результатов, которые дает употребление третьей педали (изобретение Стейнвея), то есть одни звуки, обычно более низкие, звучат на педали, тянутся, в то время как другие, более «легкие» и высокие, не испытывают действия педали, звучат совершенно прозрачно. Возможно это не только из-за различного действия глушителей в связи со степенью нажатия педали, но из-за основного ее свойства: различного действия на звуки, смотря по их высотности. Самый неискушенный в тонкостях пианист может проверить, что басовая нота продолжает звучать на педали, в то время как в более высоких регистрах при смене полупедалей все совершенно чисто и прозрачно, то есть, проще говоря, для более высоких регистров педаль меняется (соответственно смене гармоний, звуков мелодии и т. д.), а для баса остается бессменной, нота или ноты продолжают звучать, как будто их выдерживают пальцами, а не ногой. Это прекрасное свойство педали позволяет нам совершенно чисто и точно исполнять и такую музыку, которая в противном случае была бы верно исполнена только тремя руками. Особенно полезно это помнить, играя Глазунова, фортепианную музыку которого я условно называю «трехручной», так как она изобилует выдержанными tenuto басами в октавах, в то время как обе руки заняты в более высоких регистрах (левая — фигурациями аккомпанемента, правая — мелодической линией; бывает и обратное). Посмотрите хотя бы его Первую сонату b-moll, и вы убедитесь в правильности сказанного. То же часто бывает у Шимановского, вообще во всякой фортепианной музыке, которая более или менее напоминает превосходное фортепианное переложение оркестровой партитуры. Я этим ничего не хочу сказать против фортепианной фактуры Глазунова—она прекрасна и совершенна, но в самой ее записи вы сразу чувствуете и видите композитора, который мыслит по преимуществу оркестрово. Этого вы никогда не скажете о Шопене. (Есть композиторы, о которых можно — конечно, аллегорически, парадоксально — сказать, что они творят свою музыку в той же мере головой, что и пальцами, например Шопен, Дебюсси или Рахманинов, за что их так любят пианисты.)

Но очень часто различие в записи фортепианной фактуры между Глазуновым и Шопеном скорее формальное, чем по существу: если бы Глазунов сочинил Третью балладу Шопена, он записал бы конец ее, вероятно, так:



А Шопен, как известно, изобразил басовые октавы (*Es*, *As* и т. д.) в виде восьмых в расчете на педаль. Должен, однако, заметить, что если бы я видел в записи Шопена эти басы в предполагаемой глазуновской нотации, я должен был бы играть их, пожалуй, немного тяжелее, *rs pesante*, чем хочется их играть у Шопена; отсюда вывод, чрезвычайно важный для учащихся: композиторы пишут очень точно то, что они слышат и желают услышать от исполнителей своих произведений.

Одним из лучших, испытанных примеров<sup>61</sup>, на которых яставляю учащихся изучать описанные выше свойства педали (ее «многоплановые\* свойства»), является прелюдия Шопена *As-dur* op. 28, ее кода (на органном пункте *As*); здесь же можно проследить и раз навсегда запомнить, как неразрывно связана педаль со звуком, как малейшие изменения нюансировки вызывают, должны вызывать изменения в педализации. Вот это место:



Задача ясна: нижнее колокольное *As* должно звучать два такта, то есть надо держать педаль, но в это время гармония в аккордах среднего регистра меняется вместе с мелодией три раза, следовательно, педаль надо менять во избежание какофонии. Нет ничего легче, чем разрешить это кажущееся противоречие: бас играется *sfp* (*sforcando piano*), но мягко, мелодия нежно, но отчетливо выделяется, тонко нюансируется, а тише всего (*pp*) исполняются аккорды сопровождения (гармония), при смене гармоний педаль чуть-чуть приподымается (сменяется) — это и

<sup>61</sup> Нечего и говорить опять, что таких примеров можно подыскать сотни

можно назвать «четвертьпедалью», в результате фальши никакой нет, а баян звучит, сколько ему положено. И волк сыт, и овца цела. Но попробуйте сыграть чуть погромче гармонические аккорды и пианино менее внятно мелодию или взять недостаточно глубоко басовую ноту (или все это вместе) и какофония неизбежна, или колокол должен перестать гудеть. И то, и другое непозволительно. Я не раз показывал в классе, что это место можно сыграть художественно верно и без всякого смешения гармонии, даже совсем не меняя педали (многие редакторы этого не знают, но все хорошие исполнители это умеют). В таком случае бас берется еще немного гуще, аккордовое сопровождение еще капельку тише, а мелодия еще чуть-чуть больше выделяется, плывет над всем остальным. Но более надежен первый способ, второй требует сверхчутких пальцев и слуха. Что и говорить, педаль, как и звук (как и вся музыка впрочем), управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправлять ошибки.

Опять меня обуревают желания продолжить примеры и привести хотя бы краткий конспект фортепианных произведений от первого возникновения фортепианной (клавирной) музыки и до наших дней с подробным анализом применения в них педали, с разъяснением всевозможных («возможных») ошибок и недоразумений и советами, как их исправить<sup>62</sup>. Но это составило бы опять объемистый том (спасай, спасай, магнитофон!) и поэтому отпадает.

Несколько размышлений о педали надо еще сообщить. Постараюсь изложить их покороче.

Правильной педали «вообще» нет<sup>63</sup> — мы знаем, что в искусстве ничего «вообще» не бывает. Что пригодно для одного композитора, совершенно непригодно для другого. (Пройдитесь мысленно по двадцати четырем прелюдиям Скрябина, а затем по двадцати четырем прелюдиям Шостаковича.) У Бетховена тема часто строится на звуках трезвучия, это внушает порой учащимся порочную мысль, что так как «фальши нет», то можно тему играть на одной педали, ради «благозвучия». Ничего ошибочнее нельзя себе представить. Мелодия (личность!) превращается в гармонию (общность). Вместо темы дается какая-то ее подоплека, на которой никакой темы больше не возникает. Тема «проглочена». Мелодия утонула в гармонии. Как ни удивительно это, а такие указания приходится очень часто делать в классе. Часто также надо указывать, что пассажи, расположенные по аккордам, которыми изобилуют произведения Бетховена, теряют половину своей энергии, если их брать на слишком густой, полной педали<sup>64</sup> — их форма расплывается, «ме-

---

<sup>62</sup> Я ведь «учитель»

<sup>63</sup> Вернее, общие правила, как брать педаль, относятся к художественной педали, как какой-нибудь раздел синтаксиса к языку поэта.

<sup>64</sup> Здесь возможна только полупедаль.

андр» стирается. Рихтер к таким вещам настолько чувствителен, что играет даже следующее место из первой части «Алпассионаты»<sup>65</sup> почти без педали, а педаль здесь хочется брать так как пассаж требует максимальной силы звука



Надо признать, что это все-таки лучше, чем брать непрерывную педаль на каждую гармонию (то есть целый такт) так как зигзаги пассажа, похожие на молнии, отчетливее ярче вспыхивают, а при постоянной педали могут потухнуть в гармоническом ливне<sup>66</sup>.

Нечего и говорить, что Бетховен иногда требует очень густой полной педали (например, первая каденция Пятого концерта Es-dur и множество других случаев) Ведь известно, как он сам любил педаль и как охотно пользовался ею. На основании этих традиций Артур Шнабель играет речитатив из той же сонаты d-moll буквально на такой педали (причем *espressivo cantabile*, то есть довольно громко, и снимает ее, только когда последнее фа уже прозвучало):



Вот уж когда приходится вспоминать афоризм Артура Тосканини: «tradizione è tradimento» — «предание есть предательство».

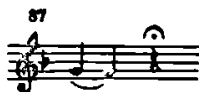
<sup>65</sup> Которое, кажется, все пианисты играют на полной педали, то есть держат ее в продолжение каждой гармонии

<sup>66</sup> Рихтер играет вступление к d-молю сонате op. 31 (№ 17) так



очевидно, чтобы придать слозунгу», столь чреватому будущим, больше вескости и значения и, главное, не превращать его в гармонию (секстаккорд доминанты d-moll).

В самом деле, ведь нельзя не понимать, что доминантовый секстаккорд гудит «под сводами пещеры» и на этом гуле звучит отдаленно и таинственно — и страшно выразительно — голос-речитатив. Но гул прекращается немного раньше, чем речитатив, и поэтому гармония, трезвучие d-moll — тоника — уже не слышна, она истаяла, затерялась под сводами, ее нет, остался один еще различимый голос, который кончает свой скорбный речитатив этими двумя звуками;



Но если бы гул гармонии еще немного продолжался, если бы он не «затерялся под сводами», то гармония, конечно, не осталась бы «доминантой», а превратилась бы в «тоническую» — в трезвучие d-moll! Какое счастье, что этого не случилось, что тоника умерла, не родившись, но как печально, что такой большой пианист, как Шнабель, не понял, что тут происходит, и доказал свое непонимание своей нелепой педалью:



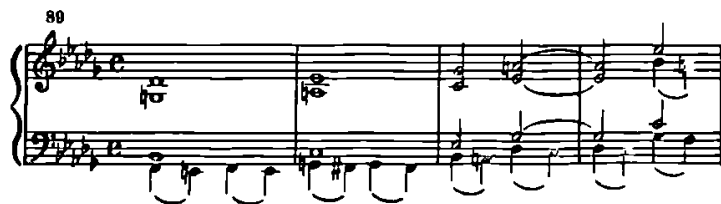
Я остановился подробно на этом случае, так как каждому понятно, что он имеет принципиальное значение (а не только то, что крупный пианист с большим именем играет не так, как надо).

Из недочетов в применении педали, наиболее часто встречающихся у учеников, я бы отметил недостаточно быструю смену ее, неиспользование самых мелких «мазков» педали, столь необходимых не только у Скрябина, но и у Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля — вообще во множестве случаев. Я часто говорю ученицам: когда вы танцуете быстрый, легкий танец, ваши ноги, наверное, умеют двигаться очень быстро, грациозно, выполнять мельчайшие движения; почему же, когда вы кладете ногу на педаль, она становится обрубком, способным выполнять только самые простые, элементарные движения? Я особенно упорно тогда показываю, какие незаменимые услуги оказывает иногда педаль, если уметь ею пользоваться, на «шестнадцатых», даже на «тридцатьвторых», совсем «мимоходом», «мимолетно». Педаль надо уметь брать так, как умеешь взять пальцами ноту или аккорд, — на лету. Это тесно связано с общей свободой и дифференциацией движений на основе тончайшего и требовательного слуха. Если хорошо слышать, то ничего не стоит применить и полу-, и четвертьпедаль, — нога способна, верьте мне, проделывать гораздо более сложные операции. Сафонов говорил ученицам, которые смотрели упорно на руки Скрябина, когда он играл: «Что вы на руки смотрите! Смотрите на его ноги!»

Неразумное требование некоторых педагогов менять обязательно педаль с каждой нотой мелодии, когда гармония остается бессменной, основано на неумении справиться со звуковой картиной, неумении создать должное динамическое равновесие. Этот «хрестоматийный» прием дает «икающую» педаль или, как говорил покойный К. Н. Игумнов, «санитарную» педаль. К сожалению, ею переполнены некоторые наши издания классиков и романтиков. Я ручаюсь, что ни один хороший пианист-художник такой педалью не пользуется.

Необычайно богато, разнообразно и тонко должно быть применение педали в сочинениях Скрябина. К сожалению, описывать это здесь подробно невозможно. Скажу только, что нигде, может быть, не требуется такое использование «многоплановости» педали, быстрых смен полу- и четвертьпедалеи, умение ногой следить порой за шестнадцатыми и тридцатьвторыми.

Финал (Presto) сонаты *b*-moll Шопена можно, конечно, исполнять совсем без правой педали при огромной ровности, беглости и тонкой нюансировке. Но вой ветра на погосте просит педали, тем более что в этом унисонном одноголосии скрыты засыпанные снежной метелью многие чудесные гармонии. Попробуйте-ка изобразить гармонический скелет этого гениального финала примерно в таком школьно-четырёхголосном виде, и вы сразу поймете, о чем речь идет:



(Вообще рекомендую всегда учащимся — и это уже имеет отношение не к педали только, а к самой музыке — ясно понять и проиграть гармонический скелет любого музыкального сочинения примерно в таком виде, как здесь указано. Это чрезвычайно помогает понять до конца его гармоническую структуру и предохраняет от ошибок, в том числе и от неправильной педали. Большой художник, изображающий нагое человеческое тело, видит своим «рентгеновским глазом» скелет, обросший живой плотью, и не только скелет, но все, что скрыто под покровом кожи, — мышцы, сухожилия, нервы, различные органы — вспомните рисунки Леонардо да Винчи. Так же поступает хороший музыкант.)

В финале из сонаты *b*-moll можно доказать, какое волшебное средство педаль в руках (точнее, под ногами) того, кто знает ее тайны.

Еще два слова о левой педали. Верное правило гласит: левую педаль вовсе не нужно применять при каждом *p* и *pp*, но

только, когда требуется изменение тембра (очень высокое представление об этом имел глухой Бетховен — вспомните его тончайшие указания *una corda*, *due corde*, *tre corde* — указания, >вы, реально невыполнимые, так как на наших фортепиано возможны только *tre corde* и *due corde*). Не все учащиеся знают, что главное очарование левой педали не в том только, что молоточек ударяет две струны, а не три, что звук тише, а в том, что первая (из трех), неударяемая струна (так как механизм передвигается слева направо) звучит вместе с ударяемыми струнами, не понуждаемая к этому ударом молоточка, а так как над ней поднимается глушитель (демпфер) и она звучит исключительно из сочувствия к настроенным с нею в унисон струнам-соседкам. Это самый «неударный» звук, какой только возможен на фортепиано, и нельзя его не любить за это особенно. Из-за него-то основное правило, которое я в общем вполне одобряю, допускает многочисленные исключения.

Когда приходится играть на очень разбитых и старых роялях, то, конечно, надо чаще применять левую педаль (и правую тоже), чем на хороших, исправных новых инструментах.

Повторяю, так как единственным рациональным дополнением к этой главе был бы ряд примеров из разных авторов и в работе с разными учениками, а приводить все эти примеры здесь невозможно, то на этом я и закончу размышления о педали, «душе рояля».



## УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК

Как я уже говорил, через мои руки прошли сотни учеников, причем были представлены все степени одаренности — от музыкально почти дефективных до гениальных со всеми промежуточными звеньями. При таком прискорбном богатстве опыта педагогу очень трудно кратко сформулировать свое отношение к ученикам и ко всей педагогике. Тут столько оттенков, переживаний, чувств и мыслей, иногда столь противоречивых (как противоречива сама жизнь), что всякая «схема», «формула» — только бессильная попытка наметить главное. Но все-таки обещаю, что к концу этой небольшой главы кое-что выкристаллизуется.

Когда педагог одновременно и исполнитель, а это, к счастью, весьма распространенное сейчас явление у нас \ то естественно, что педагогическая работа его протекает по-другому, чем у «чистых» педагогов, никогда не показывающихся на эстраде (каким был талантливый педагог Столярский в Одессе).

Мне часто приходило в голову, что хотя педагог-исполнитель обладает рядом неоспоримых преимуществ перед только педагогом — прежде всего преимуществом живого показа, реального примера, — однако в некотором смысле чистый педагог как бы представляет более цельную фигуру: его жизненная, профессиональная направленность более прямолинейна — просто потому, что ему, грубо говоря, никогда не приходится сидеть на двух стульях; он весь отдается ученикам и только ученикам и для себя ничего не требует. Если исполнитель слишком загружен педагогической работой, он каждую минуту сознает вред, который эта чрезмерная работа наносит его любимой деятельности — исполнительской. Если он от этого сознания и не работает хуже как педагог, то на его психике оно неизбежно отразится: нет-нет — все чаще будут появляться в душе минорные тона... (Шопен называл свои уроки батрацким трудом). Эти смутные чувства, к счастью, не возникают в душе «чистого» педагога. Один психолог сказал, что настоящий педагог расценивает себя всерьез только с точки зрения учеников. Для исполнителя это невыносимо. По личному опыту знаю: как только я из-

---

<sup>1</sup> Вот краткий перечень фамилий только пианистов: Софроницкий, Оборин, Гинзбург, Фейнберг, Гилельс, Зак, Флиер, Серебряков, Брюшков, Перельман, Нильсон, Голубовская, Разумовская, Гутман, Маранц и др., не упоминаю здесь многих периферийных педагогов-исполнителей.

за чрезмерной преподавательской нагрузки начинаю сам мало заниматься, сейчас же мое преподавание становится хуже, не хватает ни темперамента, ни полета мысли, потом> что в душе пасмурно и тоскливо А тоскливо потому, что я стою на месте, не двигаюсь, не совершенствуюсь что я бездеятелен!

Какой колоссальной «материальной силой» обладают чисто психические переживания, я испытывал не раз: играешь, например, у себя дома, разыгрываешься вовсю, страсть тебя захватывает, от радости иногда исполнишь в перерыве какой-нибудь экзотический танец или споешь что-нибудь во все свое петушиное горло, и вдруг стук в дверь, пришла ученица, да еще ниже-средняя, садись заниматься с ней, ковыряй с ней исковырянную до бесчувствия «Лунн\ю» сонату или балладу Шопена, говори в тысячный раз одно и то же... Если состояние мое до урока напоминало лучезарный майский день, то после урока оно походило на ноябрьскую лужу.

Правда, такие переживания лежат в прошлом; теперь у меня уже давно нет учеников, которые бы действовали на мою психик) подобным образом А в общем можно сказать: талантливый педагог и бездарный ученик — столь же малопродуктивное сочетание, как бездарный педагог и талантливый ученик Подобное к подобному — это один из самых разумных принципов при разрешении проблемы «учитель и ученик». Мудрая латинская пословица «*similis simili gaudet*» подчеркивает, что «подобный подобному рад», антитеза гласит, что неподобные не рады друг другу. Возможно полное взаимопонимание учителя и ученика одно из важных-Ухлов^й плодотворности педагогического процесса. Все это давно известно и узаконено: не заставляют же видных академиков преподавать в средней школе, как не заставляют рядовых преподавателей средней школы читать доклады на пленуме академии. Я раньше часто грешил против латинской пословицы, потому и заговорил об этом. Но я еще в самом начале этих записок сказал, что насколько не жалею ни о затраченных усилиях, ни об испытанных страданиях, так как, во-первых, они дают познание, во-вторых, «дорога полного благополучия и успеха» — не моя дорога, а люди, постоянно стремящиеся к тому, чтобы любой ценой отобрать у жизни для себя самое лучшее, а другим предоставить самое худшее,— не моего романа герои, они мне просто противны, а так как я на них вдоволь насмотрелся, вдвойне противны.

Одно из самых тяжелых переживаний для педагога — сознание, как мало (сравнительно) может он сделать, несмотря на все его честные усилия, если ученик малоспособный. «Режиссерское» увлечение, убеждение, что с учеником можно «все сделать», раньше или позже идет на убыль. На смену ему вскоре приходит «унизительное» сознание, насколько важнее для хорошего пианиста иметь хороших родителей, чем хороших учителей. Я описываю инфантильные переживания? Да, конечно, но кто

из нас, одержимых манией научить, воспитать «сделать» ху дожника, не мучился ими? Ведь больно бывает, когда масса труда, знания и страдания дает крошечный результат, а иногда два три слова, мимолетное замечание дают богатейшие всходы. Извечное императивное стремление человека взять природу в свои руки, управлять ею и здесь — в нашем скромном труде играет колоссальную роль. Все эти донкихотские взлеты и падения в конце концов приводят к оптимистической формуле, таланты создавать нельзя, но можно создавать культуру, то есть почву, на которой растут и процветают таланты<sup>2</sup>. Круг замыкается — наш труд оправдан<sup>3</sup>.

Считаю, что одна из главных задач педагога — сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство. Стремясь сознательно к этому, я в то же время не хочу свести себя к нулю как человека, как личность; хочу только перестать быть милиционером, губернатором, тренером и хочу остаться одним из многих жизненных двигателей ученика, одним из впечатлений этого бытия наряду с другими, пусть более сильными или более слабыми. Это сознание оформилось у меня особенно ясно после того, как я познакомился с работой своих коллег (обычно это были «чистые» педагоги, не исполнители), которые никак не могли допустить, чтобы ученик, будь он хоть о семи пядей во лбу, мог когда-нибудь перестать нуждаться в них; ученики для них вечные дети \

Когда Э. Гилельс приехал учиться у меня в аспирантуре МГК, мне пришлось сказать ему однажды: ты уже мужчина, можешь есть бифштексы и пиво пить, а тебя до сих пор вскармливали детской соской. Преподавательница его Б. М. Рейнвальд, прекрасный педагог, воспитавшая много талантливой молодежи, учила с ним на уроке отдельно левую руку и т. п., вместо того чтобы заставлять его это делать дома самостоятельно,

---

<sup>2</sup> Чем больше, шире и демократичнее культура, тем чаще появление таланта и гения. Один ученый назвал живопись итальянского Ренессанса эпидемией гениальности.

<sup>3</sup> Не могу тут не вспомнить моего отца, который был учителем музыки в провинциальном городе Елисаветграде (ныне Кировоград) в продолжение 65 лет. Ему случалось обучать три поколения одной семьи; однажды после занятий с «внучкой» он не без удовлетворения заметил: «А знаешь, внучки бывают обыкновенно гораздо музыкальнее, чем бабушки». Мне кажется, мой отец был, сам того не зная, «убежденным предшественником» (пользуясь анекдотическим выражением критика Липаева) академика Лысенко.

\* Это — очень трогательное, «материнское» чувство, но ошибочное. Мне вспоминается, что мать А. К. Глазунова, когда ему было лет под 50, говорила прачке, отдавая его белье в стирку: «Вот ты хорошенько постирай детское белье». Самое забавное то, что Глазунов уже в 17 лет написал совсем не детскую симфонию.

и не развивата достаточно его музыкальное мышление, а также не знакомила его с музыкой вообще, несмотря на его огромную восприимчивость и талант. А чем больше талант, тем законнее требование ранней ответственности и самостоятельности. Бузони говорил, что если человеку суждено быть пианистом, то хорошее исполнение сонаты Листа в 17–18 лет должно быть для него разрешенной задачей. Это было сказано полвека назад, а мы ведь идем вперед.

Воспоминания Гофмана о занятиях у А. Рубинштейна дают наглядный пример лучшего педагогического приема, постановки важнейшей задачи указывают прямой путь к главной цели исполнения. Имею в виду то место, где Гофман рассказывает, как Рубинштейн после прослушивания пьесы задавал ему вопросы о каков характер этой музыки, что она — драматична, лирична, саркастична, торжественна, радостна, скорбна и т.д.? Правильные ответы на такие вопросы, ответы, конечно, не словесные только, но конкретно воплощенные в исполнении, являются, мне кажется, высшим достижением педагогической мысли и практики, самым полным итогом совместных усилий учителя и ученика. Мне могут сказать: да, но то был Гофман! Я могу еще добавить: да, но то был прежде всего Рубинштейн! Разве это меняет суть дела? Работа гениального учителя с замечательным учеником может всегда служить высшим образцом и ориентиром в нашей работе; работа плохого педагога и плохого ученика в лучшем случае только служит «доказательством от противного». Затем, как бы далек ни был ученик по слабости и неумению от верхохуложеетвенного исполнения, как бы ни увязали еще его достижения в тине первичных «ремесленных» преодолений, он все-таки должен знать и помнить о «стратосфере», в которую ему когда-нибудь надлежит проникнуть, должен угадывать отдаленную путеводную звезду, пусть еще скрытую туманами и облаками, к которой он будет непрерывно стремиться. Тем более должен об этом помнить учитель.

Преподаватели, годами упорно занимающиеся с очень посредственными учениками, часто теряют веру в «звезды» и «стратосферу», они гораздо больше верят в этюды Черни и Клементи и нельзя их за это винить. Но ведь и Клементи назвал свой сборник этюдов «Gradus ad Parnassum», ступенью к Парнасу, а не Парнасом.

Я уже говорил о том, что учитель игры на любом инструменте (будем считать и человеческий голос инструментом) должен быть прежде всего учлхедем музъис-и<sup>^</sup> — то есть ее разъяснителем и толкователем. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащегося: тут уже совершенно неизбежен ком плененный метод преподавания, то есть учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, он должен

быть одновременно и историком музыки, и теоретиком учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта<sup>5</sup> и игры на фортепиано

Я думаю, что вечные неизживаемые неполадки на вокальных факультетах, неразрешимые проблемы вокальной педагогики возникают главным образом потому, что преподаватели пения не хотят (или не могут?) пользоваться комплексным методом не обучают искусству — музыке, а заняты главным образом постановкой голоса. Преимущество инструменталистов перед вокалистами в том, что они начинают свою учебу обычно в детском возрасте и к моменту поступления в консерватории обладают уже порядочным запасом знания и музыки, и инструмента. Вокалисты же часто поступают взрослыми людьми только с хорошим голосом (в остальном это *tabula rasa*<sup>6</sup>), то есть как обладатели хорошего инструмента без знания музыки, без музыкальной культуры, часто без «музыкальности». Ведь ясно, что для них — то воспитание и обучение должно быть комплексным, а не распадаться на составные части, называемые сольфеджио, гармонией и т. д. вплоть до постановки голоса, которые музыкально неразвитый человек никак не может связать воедино. Я не хочу этим сказать, что обучающийся пению не должен проходить этих дисциплин в отдельных классах (боже упаси!), но учитель пения должен и м е н н о на уроках пения все это объединять и до тех пор разъяснять и показывать ученику, пока тот не научится слышать и мыслить как музыкант и артист. Ведь пользуясь любым, самым простым романсом или оперным отрывком, можно дать множество сведений о гармонии, сольфеджио, голосоведении, музыкальной форме. Вокалисту, который с трудом усваивает не только самую суть гармонии или сольфеджио, но и их терминологию, особенно важно внушать то, что я часто повторяю на публичных лекциях для учащихся и педагогов школ и училищ; я говорю: мы, люди, не щечбем, как птицы, и не мычим, как коровы, мы пользуемся словами и понятиями, то есть мы называем любые воспринимаемые нами явления внешнего и внутреннего мира, даем им и м е н а, безразлично, будет ли это отдаленная звезда или крошечная букашка, душевное состояние или физическое действие. Дать вещи название — это начало ее познания. Так допустимо ли, чтобы музыкант-профессионал не умел называть того, что он слышит, того, что он создает? Чем глубже укоренится эта простая истина в сознании учащихся, тем легче будет учить их музыке и искусству и тем легче будет преподавать им технику данного рода искусства, например, постановку голоса<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Все это, конечно, сокращенно, вернее, компактно, «портативно» и *ad hoc*'

<sup>6</sup> Чистая доска (*лат.*).

<sup>7</sup> Наличие голоса часто по недоразумению принимается за данную от природы музыкальность и художественную одаренность. Между тем мы ведь не склонны считать молодого пианиста музыкальным только на том основании, что дома у него стоит хороший Бехштейн..

<sup>8</sup> Из этого вывод: «обязательное фортепиано» должно быть особо обязательным для вокалистов.

С моими высокоталантливыми учениками я почти никогда не занимаюсь гармоническим или формальным анализом произведения, они сами все это понимают и знают. Но бывали ученики, с которыми я год или два постоянно проходил на пьесах, играемых ими, так сказать, краткий курс гармонии, строения мелодии, анализа форм и т. д., пока они не научились мыслить как музыканты. С высокоразвитыми и талантливыми учениками изредка только приходится обращать внимание на особо важные, значительные, «поворотные» места, так часто встречающиеся в фортепианных произведениях великих композиторов. К примеру, не помню случая, чтобы конец фугато из Четвертой баллады Шопена, когда полифония уступает место первоначальному гомофонному складу, не останавливал надолго нашего внимания и не подвергался особому обсуждению:



Когда совершается этот удивительный переход от многоголосного «размышления» к начальному простому песенному излиянию — преддверию репризы — посредством дивной модуляции и мы как бы присутствуем при рождении мелоса, зачатого в полифонии:



испытываешь поневоле такую радость, такое умиление, что невозможно не поделиться им с учеником, невозможно не остановить его внимание на этом чуде музыкального искусства, и поэтому мы анализируем все фугато и пытаемся исследовать и понять, почему это так прекрасно, почему это место нас так волнует, мы ищем дедуктивно реального, корнящегося в самой матери

музыки подтверждения и посильного объяснения нашего столь несомненного и сильного эстетического переживания. Это не может не подействовать на исполнение; когда углубляешься в свое ощущение прекрасного и пытаешься понять, откуда оно возникло — что было объективной его причиной, тогда только постигаешь бесконечные закономерности искусства и испытываешь новую радость оттого, что разум по-своему освещает то, что непосредственно переживаешь в чувстве. В оправдание этих строк хочется опять напомнить гениально-лаконичное определение Пушкина: «Вдохновение есть расположение души к живейшему восприятию впечатлений и соображение оных». Тот, кто только переживает искусство, остается навсегда лишь любителем; тот, кто только размышляет о нем, будет исследователем-музыковедом, исполнителю необходим синтез тезы и антитезы, «живейшего восприятия» и «соображения».

Само собой понятно, что таких «особо прекрасных» мест, как фугато в Четвертой балладе, в музыке сотни, тысячи и десятки тысяч — столько же, сколько прекрасных видов в природе, надолго приковывающих к себе путника-пешехода и заставляющих его часто к ним возвращаться. Я иногда сам себе удивляюсь, да и присутствующие в классе, вероятно, удивлялись, что при работе с учеником, скажем, над «Баркаролой» Шопена (которую я уже проходил сотни раз), при углублении в ее неслыханные красоты (особенно в переходе к репризе — опять к репризе! — после второй темы в A-dur, начиная с трели в правой руке и до доминанты Fis-dur'a — Cis-dur) я при этой чисто разъяснительной аналитической работе часто впадаю в инфантильный восторг и с трудом удерживаю слезы от радости, что такое чудо существует на свете. Но ничего удивительного в этом нет. К краю искусства нельзя «привыкнуть», как нельзя привыкнуть, отнестись равнодушно к красоте майского утра, безлунной летней ночи с мириадами звезд и тем более к душевной красоте человека, которая и есть перво-причина и источник великих дел в искусстве.

Когда возникают такие разговоры о музыке с талантливыми и развитыми учениками, то педагог превращается из «учителя» в узком смысле слова в старшего коллегу, оснащенного большим опытом и большими знаниями, беседующего с младшими собратьями по искусству на любимые темы. Именно эта сторона педагогики — самая ее привлекательная, самая захватывающая и отрадная сторона. Не только потому, что здесь профессиональная педагогика становится понемногу настоящим воспитанием, но главным образом оттого, что это чистая форма общения и сближения людей на основе общей преданности искусству и способности что-то создавать — в искусстве. Последнее особенно важно. Без этой способности, к усилению и развитию которой и направлены подобные беседы и общения, все свелось бы к разговорам, приятным только для любителей, но бесполезным и неинтересным для художников.

Всякому понятно, как далеко ушла подобная педагогика от

первоначальной, прежде всего императивной, основанной целиком на повиновении — приказе и его выполнении, на дисциплине, лучшим образцом которой являются отношения между командиром и солдатом > военных. Польза этого императивного принципа и его применения так общеизвестна, что я не буду на ней останавливаться. Всякий опытный педагог-практик знает, сколько отклонений от «военной» дисциплины возможно в зависимости от ученика и его характера. Есть много случаев, когда она и в самом деле неприменима: вряд ли стал бы даже самый строгий педагог применять ее к малолетнему Моцарту. С учениками, лишенными артистизма и инициативы, я, естественно, прибегал к первоначальному, императивному методу. Когда ученик сам не предлагает никакого исполнительского замысла, за него и для него работает педагог — в надежде, что в будущем когда-нибудь он проявит свою личность. С сильно одаренными учениками я был обычно гораздо более либерален. Эмиль Гилельс впоследствии как-то даже упрекал меня в том, что я слишком мало ему показывал и говорил, слишком мало проявлял свою педагогическую волю, попросту даже слишком мало с ним занимался<sup>9</sup>. Правда, еще позже он меня благодарил за то, что моим преподаванием я помог ему стать на путь самостоятельности.

Когда в Москве гостил Артур Шнабель, он высказал в беседе с педагогами и студентами консерватории довольно парадоксальную мысль, что для человека, которому суждено быть художником, почти безразлично, хорошо или плохо его учили спервоначалу; все равно лет в 15—17 он все будет переделывать по-своему, будет приобретать свои навыки, свою технику, пойдет своим собственным путем, который и есть путь настоящего художника. Я не считаю, что для такого человека безразлична первоначальная школа (хорошая школа во всех случаях лучше плохой), но в высказывании Шнабеля доля правды есть несомненно. Потому-то я часто не проявлял того «императива» по отношению к крупному дарованию, который проявлял с более слабыми учениками и который, возможно, проявлял бы другой педагог, имея дело даже с исключительным дарованием.

Случалось, что лишенному творческой инициативы ученику я изо всех сил старался раскрыть всю подноготную произведения, сообщал ему до последних тонкостей все, что я сам пережил и передумал по поводу данного сочинения, — в итоге получалась иногда очень недурная копия моей интерпретации. Я инстинктивно всегда чурался применять этот метод к очень талантливому, творчески одаренному ученику. Я про себя думал так: пусть Гилельс (когда он был еще аспирантом МГК) пока еще играет эту

---

<sup>9</sup> Впрочем, причина этому была отчасти внешняя: я был тогда директором консерватории, жизнь моя была чрезвычайно хлопотливая, учеников у меня было 25, и я, конечно, должен был уделять больше сил и времени самым слабым, чем самым сильным (истина, непонятная многим педагогам, особенно честолюбивым, они занимают по-настоящему только с 2—3 самыми даровитыми, остальным же предоставляется плыть в скильватере»).



вещь (например, балладу Шопена или сонату Бетховена) недоста точно одухотворенно, он еще не осилил умом и чувством всех глубин и красот; но я все-таки не буду слишком вмешиваться — то, что я могу ему сказать и внушить, он через некоторое время сам сумеет сделать (в своем, а не в моем стиле), а для настоящего художника, как я уже говорил, это решающий момент в работе и развитии.

Метод «натаскивания» — вообще довольно плохой метод, а натаскивать талантливого человека просто грешно. Стремление добиться от талантливого ученика копии того, что думает и делает педагог, не достойно ни того, ни другого. Мой учитель Годовский сказал на третьем уроке со мной, когда я никак не мог (потому что не хотел) сделать слишком (на мой вкус) «изящный» нюанс в пьесе Шопена: «Ну, ладно, у вас есть собственная индивидуальность, и я не буду ее ущемлять». Разумные слова!

Что греха таить! С такими, как Гилельс, наилучшим методом было бы — кроме прохождения положенного репертуара — ежедневное чтение с листа, предпочтительно в четыре руки, ознакомление со всей неисчерпаемой камерной и симфонической, да и всякой другой — «внефортепианной» — литературой. При таком стихийном пианистическом виртуозном даровании, как у Гилельса, широкое ознакомление с музыкой — самое верное средство для быстрого развития таланта, не говоря уже о том, что это долг, обязанность хорошего музыканта, а также наслаждение и радость для него.

Бесконечное обсасывание одних и тех же произведений, как это любят некоторые педагоги, а также некоторые ученики, бесконечное повторение с прибавлением все новых мелких исполнительских деталей и тем более повторное вдалбливание одного и того же — это неправильный путь для действительно одаренного человека. Когда И. Менухин юношей (уже прогремевшим впрочем) стал заниматься у Дж. Энеску, тот играл с ним постоянно сонаты, трио, квартеты, квинтеты и не мучил его бесконечными повторами одних и тех же сольных пьес, предоставляя, очевидно, Менухину по мере надобности заниматься этим у себя дома. Напоминаю, что А. Рубинштейн не позволял своему ученику Гофману даже второй раз проиграть раз уже пройденную вещь, и когда Гофман его однажды скромно попросил, не согласится ли он еще раз его послушать, чтобы проверить, все ли он сделал, что ему говорил маэстро, тот ответил отказом на том основании, что во второй раз он ему будет говорить «совсем другое». Знаменательный случай! С одной стороны, он сразу приводит на ум мысль о бесконечности искусства (всегда можно еще лучше сыграть, а также иначе сыграть), с другой — свидетельствует, что Рубинштейн был удивительный педагог и психолог. Он, очевидно, боялся смутить юношу, как бы талантлив тот ни был, слишком большой широтой и богатством своих музыкальных концепций, он сознательно себя ограничивал как педагог, он давал не все возможные советы, но только некоторые — самые нужные.

Это искреннее слово, как будто признание в непоследовательности, ясно выражает чувство безмерности, даже противоречивости искусства, благодаря которому исполнитель по-разному может исполнять одно и то же произведение и не может себя ограничить раз выработанным стандартом, а это так понятно у такого стихийного, вдохновенного пианиста, каким был Рубинштейн, отдававший должную дань импровизации, власти мгновения, столь важного для исполнителя'

Прибавлю еще, что именно здесь, в вопросах свободы и разнообразия трактовки произведения, соблюдение принципа «начала и конца», о котором я постоянно напоминаю, особенно важно и необходимо, чтобы не впасть в практику гнилого релятивизма: нет истины — все дозволено. То, что делал Рубинштейн, пожалуй, лучше укладывается в такую формулу: истина одна, но многое дозволено тому, кто может.

Мне могут сказать: только что вы рассказывали, что вы иногда всю душу раскрываете ученику, пытаетесь открыть ему все доступные вам сокровеннейшие тайны музыки, а теперь восхищаетесь Рубинштейном и толкуете его метод работы как сознательное ограничение сообщаемого, строгий отбор среди всех возможных советов и видите в этом высшую мудрость. Ведь это непоследовательно.

Нет, товарищи, это последовательно, только вы не поняли того, что я писал, если так говорите.

Разрешите для ясности прибегнуть к грубоватой метафоре: представьте себе, что страстный любитель цветов обладает кусочком земли, состоящим из песка и камня, на котором ничего расти не может, тем более что поблизости и воды нет. Но страсть его сильнее, чем камень и песок, и он будет терпеливо таскать чернозем из отдаленных мест, посадит цветы, будет ежедневно носить воду из дальнего ручья и добьется того, что у него расцветет желанный цветник.

То, что я проделывал иногда с учениками, похожими на этот каменистый кусочек земли, схоже со стараниями любителя цветов. Когда я так «ковыряюсь» в музыке («посмотри ты, как здесь изгибается мелодия», «послушай, какая здесь чудесная модуляция», прибегаю к метафорам, аллегориям, цитирую стихи и т. д.), то я только пытаюсь создать п о ч-в-у для восприятия музыки, тот чернозем, на котором при хорошем уходе, может быть, и вырастут прелестные цветы. Но зачем же накапливать чернозем и искусственно орошать его, когда чернозема и влаги предостаточно? Тут задача совсем другая: полоть грядки, не давать сорнякам губить цветы, уничтожать паразитов, если они появятся. Это куда легче!

Однако довольно аллегорий. Не стоит добавлять, что те полубеседы, полунаставления, которые бывают у педагога с талантливыми и понимающими учениками, о которых я говорил раньше, совсем не похожи — так как вызваны совсем другими побужде-

ниями — на то, что я старался описать, пользуясь своим простоватым иносказанием.

В порядке критики и самокритики скажу, что музицирование, игру в четыре руки и т. д., которые я считал самым лучшим средством развития таланта такого пианиста, как Гилельс (конечно, и других молодых пианистов тоже), я с ним практиковал очень редко, главным образом во время эвакуации в Свердловске (в годы войны), да и то недолго, так как мы вскоре расстались: в так называемой «нормальной жизни» совершенно нет времени для этой необходимой работы на дому; всеобщая перегрузка, страшно раздутые учебные планы не допускают возможности заняться этим важнейшим делом. Надеюсь, что те органы, которые ведают учебными планами и нагрузками, когда-нибудь поймут, сколько бюрократического недомыслия в их работе, и исправят свои ошибки, приносящие такой вред нашим молодым музыкантам.

Я уже говорил, что в занятиях с Рихтером я чаще всего придерживался политики «дружественного нейтралитета» (но вовсе не пассивного). Он смолоду обнаруживал такое великолепное понимание музыки, столько вмещал ее в своей голове, обладая при этом чудесным природным пианизмом, что приходилось поступать согласно пословице: ученого учить — только портить<sup>10</sup>. Вероятно, я ему помог немного в его развитии, но больше всего помог он сам себе, и прежде всего помогла сама музыка, которой он рьяно и страстно занимался; напомним хотя бы, что он был одним из инициаторов создания в Московской консерватории кружка ознакомления с музыкой, который провел 99 собраний; в работе кружка, прекратившейся только из-за войны, участвовали лучшие ученики консерватории". Это именно было то муз-и-ид ро в а-н и е — а исполнение всегда стояло на очень высоком уровне, было тщательно подготовлено, — о котором я столько мечтаю и говорю и которое упорно игнорируется теми, кто должен о нем заботиться.

Опишу тут вкратце два урока, которые особенно ясно показывают, до чего различна бывает работа учителя, смотря по тому, с кем он занимается. Два ученика подряд играли мне одно и то же произведение: сонату h-moll Листа. Первым играл Рихтер, второй — одна девушка с прекрасными пианистическими данными, хорошей музыкальностью, но очень умеренной артистической одаренностью и инициативой. Рихтер знал уже сонату прекрасно, и в музыкальном и техническом отношении она была сыграна превосходно. Я, разумеется, ни разу его не прервал, пока он не кон-

---

<sup>10</sup> Пример из «высшей сферы»: Лист отказался обучать совсем юного Рубинштейна, сразу оценив его гигантское дарование, но охотно занимался с гораздо менее одаренными пианистами.

<sup>11</sup> В кружке были исполнены две симфонии Малера, симфонии Мясковского, несколько опер Вагнера, произведения Р. Штрауса, Дебюсси, ряд новинок советской музыки.

чил. Поспедовавшее обсуждение заняло не более чем 30–40 минут. Я дал ему несколько мелких советов, кое-какие места были повторены, я поспорил с ним о трактовке одного эпизода, который в связи с предыдущим показался мне недостаточно драматичным, что я и пытаюсь ему доказать,— и все. Когда следующая за Рихтером студентка села играть ту же сонату, обсуждения, исправления, показы, внушения и повторения начались с первой же ноты, буквально каждый такт должен был быть просмотрен, так сказать, отредактирован, иногда мы подолгу останавливались на одной ноте, на одном аккорде, на небольшой доле фразы. Не говорю уже о краткой «лекции», которую я прочел о смысле и содержании всей сонаты. Мы занимались больше трех часов и успели пройти около трети сонаты. Таким образом, соната, которой студентка вполне могла овладеть технически, оказалась той «щелью», или «трубой», через которую я старался протащить сознание студентки в область музыкальной, артистической, вообще духовной культуры, не переставая в то же время ни на минуту заниматься фортепианной игрой. Впоследствии студентка превосходно сыграла сонату на экзамене и получила «пять».

Присутствие на этих двух уроках какого-нибудь яркого сторонника «единого» метода преподавания, вероятно, заставило бы его усомниться в правильности своей теории.

Теперь несколько «интимных» мыслей. Не впадаю ли я в ошибку проповедника, сформулированную так точно по-французски: *faites ce que je dis, mais ne faites pas ce que je fais* («делайте то, что я говорю, но не делайте того, что я делаю»)? Когда Гилельс играл у меня Испанскую рапсодию Листа, то мне всегда приходила в голову мысль, что октавы я не могу сыграть так быстро, блестяще и так громко, как он, а поэтому стоит ли именно мне заниматься с ним и не будет ли правильнее, чтобы он занимался у пианиста, который еще лучше может сыграть подобные вещи (увы, не так легко его найти)? Моя профессиональная трезвость, трезвость исполнителя, не только педагога, подсказывала мне такие мысли. Но так как, помимо октав и многого другого<sup>12</sup>, мне все-таки очень многое хотелось сказать Гилельсу о трактовке и содержании этой рапсодии и это желание превращалось в реальные музыкально-пианистические советы, то я находил достаточное основание для продолжения занятий.

Я не зря заговорил об этом.

«Идеал» педагога — это тот, кто во всех случаях, со всех точек зрения умеет и знает больше, чем ученик, даже если ученик гениален. Но и в таком исключительном сочетании, как Рубинштейн — Гофман, превосходство учителя над учеником не было абсолютным, ибо известно, что у Рубинштейна, по его собственному выражению, иногда «полконцерта попадало под рояль», а Гофман

---

<sup>12</sup> Всем известно «другое»: темперамент, ритм, огромная воля, цельность исполнения у Гилельса, «проникающий» и виртуозный блеск, покоряющий звук и т. д., и т. д.

чрезвычайно редко брал фальшивые ноты <sup>13</sup> Если бы требование чтобы педагог был всегда и во всех отношениях выше любого своего ученика, попытаться осуществить, то вся педагогика, все воспитание пошли бы кувырком Я напоминаю о сказанном выше о той громадной пользе, которую приносят «чистые» педагоги не выступающие как солисты. Конечно, эта польза простирается до известного предела: когда ученик окрепнет и согреет, то вряд ли такой «чистый» педагог может на него еще заметно влиять во всяком случае, влияние педагога-артиста исполнителя простирается обычно гораздо дальше Критик-советчик и артист исполнитель в жизни часто совершенно разные люди, соединение их антагонистических качеств в лице настоящего исполнителя-педагога явление особенно ценное и не столь уже частое (Я знаю ряд прекрасных исполнителей, которые не могли себя заставить быть хорошими педагогами, хотя жизнь как будто прин) ждала их к этому. Педагогика была им тягостна и скучна, а играть самим было радостно и интересно. С другой стороны, сколько на свете хороших педагогов, не представляющих никакого интереса как исполнители,— но мы уже достаточно о них говорили )

Даже короткое описание основных педагогических приемов, скажем лучше «тем», практикуемых у меня в классе, заставило бы слишком разбухнуть эту небольшую книжку. Но хотя бы о двух «темах» надо сказать несколько слов.

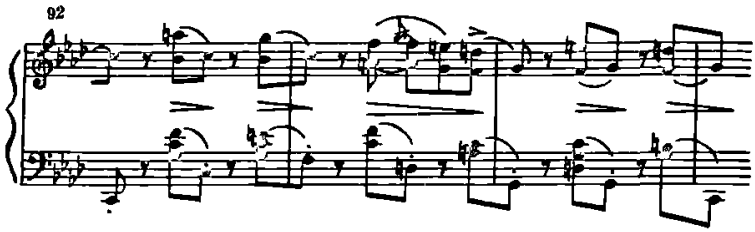
Один из моих любимых приемов преподавания я довольно точно описал уже в первой главе, где я рассказываю, как мне случилось проходить с учеником вторую часть «Лунной» сонаты (cis-moll op. 27). То, что я там описал, пожалуй, одна из самых главных, основных тем моих педагогических бесед; от образа ^ к его воплощению, от поэзии (поэзии как сокровенной сущности всякого искусства) — через музыку — к художественной фортепианной игре.

Но вот другая «тема». Я представляю себе всю музыку, сложившуюся веками, как грандиозное «генеалогическое древо» с его бесчисленными ответвлениями, где властвуют законы наследственности, не совсем точно именуемой «традициями», а также законы борьбы против этих традиций. Эволюционное и революционное начала пронизывают всю музыку и находятся в полном соответствии с жизнью. Поэтому, когда мы на уроке занимаемся, например, Скрябиным и его гармоническим языком, то я не могу не вспомнить «генеалогическое древо» его гармонии и привожу ряд гармонических оборотов его предшественников, ясно указывающих, откуда произошла скрябинская гармония. Вот наугад несколько примеров.

---

<sup>13</sup> Кстати, когда у Годовского в концерте попадалось 4–5 фальшивых нот, то они, как гвозди, застревали в мозгу, настолько все было филигранно отделано, а у Рубинштейна публика фальшивых нот часто не замечала

Третья баллада Шопена:



Сочетание трех кварт с септимой — это уже почти Скрябин; эту гениальную находку у Шопена он «унаследовал», законно унаследовал, развил и обогатил.

А вот другой, не менее поразительный пример наследственности, вернее унаследованного (в «Мefисто-вальсе» Листа):



Гармоническое сочетание (альтерированный нонаккорд):



— одно из основных в скрябинском творчестве.

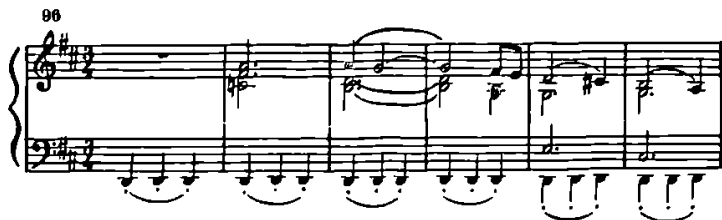
Когда ученик играет Четвертую сонату Скрябина (седьмой такт от начала):



нельзя не напомнить ему «Тристана»:



Скрябин особенно любил «пасторальную» сонату Бетховена ор. 28 — понятно почему: первые же такты с их мягко диссонирующими гармониями на сильных долях такта:



имеют нечто общее с гармоническим мышлением Скрябина

Бетховен особенно богат «предсказаниями» будущего музыки. Я всегда показываю ученикам те места (и не только те «места»), где он «предсказывает» Шумана, Брамса, Вагнера, Шопена, Чайковского (их много!). 21-я вариация (из 33-х на вальс Диабелли, ор. 120) уже совсем смахивает на Прокофьева, а в скерцо из последнего квартета F-dur ор. 135 есть нечто от Шостаковича.

Попутно мы также вспоминаем явления «генетики» в других искусствах, например Кавказ в изображении Пушкина, Лермонтова, грузинских поэтов.

У совершенно разных по духу авторов встречаются чрезвычайно схожие мелодические и гармонические обороты, подсказанные духом времени, исторической эволюцией музыки. Приведенную выше фразу из «Тристана» можно почти в точности найти у Шопена (конец Largo из сонаты h-moll):



Такие «встречи» великих композиторов совершенно разного толка (трудно себе представить более полярные индивидуальности, чем Шопен и Вагнер) напоминают то, что часто происходит в области науки; известно, например, что Ньютон и Лейбниц одновременно, не зная друг о друге, открывали интегральное и дифференциальное исчисление.

Я прекрасно знаю, что мог бы обо всем этом не говорить в классе, так как гораздо более подробно рассказывают о таких ве-

щих хорошие преподаватели истории и теории музыки. Но в том-то и дело, что такие соображения приобретают совсем другой смысл, когда они непосредственно связаны с исполнением, с практикой, вот почему) я не могу отказаться от «комплексного метода» и часто пользуюсь им

К соображениям, которые вытекают из моего представления о музыкальном «генеалогическом древе», принадлежит и следующее: мне кажется, что тональности, в которых написаны те или другие произведения, далеко не случайны, что они исторически обоснованны, естественно развивались, повинувшись скрытым эстетическим законам, приобрели свою символику, свой смысл, свое выражение, свое значение, свою направленность. Об определенном выразительном значении тональностей писал, как известно, Шуман («Характеристика тональностей»), ссылаясь в свою очередь на высказывания поэта, драматурга и эстетика Х. Д. Шубарта. Тональность и для меня так или иначе связана с определенной сферой настроений

Мое ощущение нетрудно пояснить примерами: разве не является тональность *es-moll* родиной скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений, глубочайшей печали? Достаточно вспомнить ряд чудесных сочинений, написанных в этой тональности, чтобы убедиться, что я не «фантазирую»: прелюдия *es-moll* Баха из первого тома «*Wohltemperiertes Klavier*» (да и fuga тоже), шестой этюд *es-moll* Шопена из *op. 10*, интермеццо №6 *es-moll* из *op. 118* Брамса, его же трио *op. 40* (для фортепиано, скрипки и валторны, третья часть), элегия Рахманинова, вступительные к четвертой симфонии Глазунова... Я взял примеры наугад, их можно продолжать *ad libitum*. Каждый музыкант помнит и знает, что Бетховен обращался почти всегда к тональности *c-moll*, когда он музыкально воплощал драматические образы: соната № 5, соната №8 («Патетическая»), 32 вариации, Пятая симфония, соната № 32 *op. 111* и т. д. Не случайно, что Первая симфония Брамса написана в *c-moll*, как не случайно, что двенадцатый и двадцать четвертый этюды Шопена — *c*-то1Г-ные этюды. Все это — дети одной страны, у них — общая родина. *F-moll* я бы назвал тональностью страсти, и не только потому, что «Аппассионата» написана в этом ладу. Бах пользовался тональностью *b-moll* для выражения глубокой религиозной страсти: вспомните, например, трехголосную инвенцию *b-moll*, прелюдию и фугу из первого тома *f-moll*, первую часть сонаты *f-moll* для скрипки и фортепиано, последнюю арию «*Oh, zerfließ!*» из «Страстей по Иоанну». Впоследствии *f-moll* служил лучшим ладовым средством выражения более «земных», человеческих страстей. Напомню хотя бы: у Бетховена — 1-я соната, увертюра к «Эгмонту», Аппассионата; у Брамса — первая и третья части 3-й сонаты *op. 5*; у Шопена — этюд *f-moll* № 9 из *op. 10*, всё в его фантазии *f-moll*; восемнадцатый прелюд из *op. 28*, всё от репризы до конца в Четвертой балладе *f-moll* с ее кодой, которую можно бы назвать «страсть как катастрофа»; у Листа — этюд *f-moll* (из «трансцен-



дентных»), многое в его симфонических поэмах у Рахманинова прелюд f-moll из op. 32 (так и обозначенный *appassionato*) и т д и т д

Я знаю, что мне возразят\* ведь в каждой из упомянуты вами тональностей написано множество сочинении не укладываюти ся в то узкое содержание, которое вы навязываете данной тона ьности; не является ли поэтому ваша теория над\манной-<sup>2</sup>

Тут спорить не приходится\* конечно, есть много страстнь произведений, написанных не только в f moll, много элегических написанных не только в es-moll (однако очень часто в близки тональностях b moll, as moll; вспомните хотя бы Баха и Бет овена) • с другой стороны, в f moll написано множество сочинении которые нельзя назвать по преимуществу «страстными» хотя бы ноктюрн f-moll и этюд op 25 № 2 у Шопена и т д , и т д И несмотря на это — надо признать, что известные чувства и настроения пользуются неким избирательным правом» в отношении тональностей и что у композиторов не случайно сочинения рождаются в такой-то тональности, а не в другой. Глубоко не случайно для меня, что музыка двадцать четвертой прелюдии и фуги из первого тома «*Wohltemperiertes Klavier*» Баха, шестой прелюдии Шопена и Шестой симфонии Чайковского написаны в h-moll

Чем больше в человеке страстности, тем больше и чистоты целомудрия. Развращенность и цинизм порождение слабосилия, бесстрастия. С риском прослыть сентиментальной классной дамой скажу, что меня радует, когда я чувствую, что в параллельном мажоре «страстного» фа минора — в ля-бемоль мажоре — написано много произведений, сокровенный смысл которых — чистейшее целомудрие. Я его слышу в теме фуги As-dur из второго тома «*Wohltemperiertes Klavier*»; в первой теме, да и во всей первой части сонаты Бетховена op 110, в семнадцатой прелюдии Шопена, в его третьей мазурке из op. 59 во втором этюде из трех, написанных для школы Мошелеса, в первой теме сонаты As-dur Метнера (из триады); особенно сильно я его ощущаю в *Andantino* As-dur из Первой симфонии Брамса («непорочная девушка на заре жизни») <sup>м</sup>... Я думаю, что когда Венера рождалась из пены морской, то море мурлыкало ей песенку в ля-бемоль мажоре

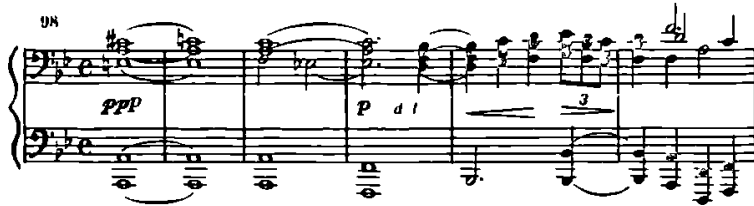
Некоторое сходство сочинений, написанных композитором в одной и той же тональности, иногда бывает не столько поэтическим, смысловым, сколько просто текстуальным, я имею в виду некоторое подобие в темах, мотивах, фигурациях и т д В этом отношении чрезвычайно поучительно сравнить оба тома «*Wohltemperiertes Klavier*» Баха. Уже Бузони говорит об этом при сравнении обеих прелюдий и фуг A-dur (из обоих томов). На этом же основании он позволяет себе в двух случаях «спаривать» прелюдии и фуги (Es-dur и G-dur) из разных томов, как бы указывая на

---

<sup>м</sup> Это не значит, что я не представляю себе иногда совершенно др\гн\ вешей при этой музыке, например прогулку весенним утром на bi.per\ Рейн или Некара и т. п

их «избирательное сродство». Эта перестановка мне вовсе не кажется «необходимой»<sup>15</sup>, но наблюдение, которое ему внушило ее, совершенно правильное.

Когда мы изучаем в классе Второй концерт Брамса В-dur, я не могу не обратить внимания учеников на то, какой удивительной силой и выразительностью обладает несложная модуляция из А-dur в В-dur при переходе к репризе в первой части. Вот ее схема без партии фортепиано:



Первая тема плавно, величаво, как лебедь, вливается в репризу. Это чудо достигается простейшими гармониями, самыми «дозволенными», классически проверенными<sup>16</sup> — А-dur, затем а-moll, затем секстаккорд F-dur, синкопой появляющаяся септима доминантсептаккорда В-dur, затем основной вид его с фа в басу, затем в верхних голосах первая тема (секстами), с немного запаздывающим басом, дающим вначале квартсекстаккорд и потом только переходящим в си-бемоль тоники, — вот и вся премудрость. Я уже упоминал о гениальных репризах у Шопена. Эта реприза — тоже чудо композиторского мастерства. Впечатление естественности, величавости, я бы сказал, ненавязчивости, непреднамеренности появления первой темы, которую уже ожидаешь давно, как ясно из предыдущего, главным образом возникает не только из-за прекрасной простой модуляции из А в В, но также из-за этого лениво-благородного запаздывания основного вида трезвучия В-dur благодаря тому, что бас, дающий неопределенный гибкий квартсекстаккорд, не сразу решается перейти с пятой на первую ступень. Конечно, говоря об этом, надо также сказать, что переход от А-dur к В-dur (репризе) прекрасен потому, что до этого были прекрасные моменты в разработке. Эти ходы (оркестр):



<sup>15</sup> Она подчеркнута индивидуалистична, как все, что делал Бузони.

<sup>16</sup> Чувство лада, сродства и в то же время индивидуального лица (если так можно выразиться) здесь выступает со всей определенностью в каждой гармонии.

предвещают появление первой темы, и в них уже предreshена доминанта репризы<sup>17</sup>. Но музыка в последующих тактах уклонится от нее (оказывается, это еще не те двери, через которые можно войти в родной дом), она еще модулирует в A dur и только после остановки на трезвучии A-dur пробирается постепенно к своему родному B-dur. И именно по этому постепенному не сразу, не канонически, не по-школьному совершающемуся, переходу, «возвращению к родному дому», я и чувствую особенно сильно гениальность Брамса. Не могу не провести параллель между двумя столь различными композиторами Шопеном и Брамсом, вспоминая, как они в иных случаях совершенно одинаково разрешали вопросы композиции, творческие вопросы. Выше я говорил о переходе к репризе в «Баркароле» Шопена одним из величайших откровений в музыке. Разве не ясно, как схожи приемы этих двух композиторов в данном случае? Реприза >же давно предвкушается, модуляции уже близко-близко к ней подходят, но вот еще раз уведут музыку от цели, к которой она стремилась (в эпосе этот прием называется ретардацией, в драме он постоянно применяется обычно в четвертом действии). В «Баркароле» Шопена это происходит здесь (и раньше)-



у Брамса — в указанной выше модуляции (из A-dur в B-dur).

Я так надолго остановился на этих двух подходах к репризе у столь различных и глубоко несхожих композиторов, так как люблю в разнообразном, даже в противоположностях находить общее — это ближе подводит к пониманию музыкальных закономерностей. Кроме того, я хотел дать пример, как мы с учениками иногда пытаемся исследовать произведение. Это полезно не только для композитора, но и для исполнителя — истина, не требующая доказательств.

Очень часто, анализируя какое-нибудь место, какой-нибудь фрагмент большого произведения, невозможно не углубиться в то, что было раньше, что привело к данному месту (так приходишь обыкновенно до самого начала), а также не размышлять о будущем, о том, куда этот отрывок ведет (тут приходишь до конца сочинения).

В таких случаях с особенной ясностью сознаешь и чувствуешь, что музыкальное произведение есть процесс единый и целостный, и чем яснее это сознание, тем понятнее становится музыка (напоминаю приведенный в главе о ритме рассказ Моцарта о том, как он сочиняет).

<sup>17</sup> Я воспринимаю всякую хорошую репризу как возвращение на родину после странствий

Читатель помнит я сказал выше, что мои рассуждения о тональностях, анализы таких гармонических и формообразующих чудес как только что описанные, я использую часто в полемических цепях. Полемизирую я на основе таких примеров с направлениями, приведшими музыку к ладогармоническим явлениям, именуемым политональностью, атональностью и монотональностью. Я прекрасно понимаю историческую и эстетическую закономерность таких явлений и связанные с ними стилистические находки, но сознаюсь откровенно, симпатии мои склоняются к тому, что было до них, а не к тому, что после них. Политональность и атональность разрушали организующие, структурные силы гармонии с их тяготением и отталкиваниями, превращали гармонию в расплывчатую, кашицеобразную массу, монотональность же при излишнем увлечении ею неизбежно превращалась в монотонию, столь ясно ощущаемую всяким даже у позднего Скрябина.

Несмотря на свою гениальность (вполне доказуемую), Скрябин явно зашел в тупик: вертикаль восторжествовала над горизонтом, мгновение над процессом, частность над общим. Это погрузило музыку такого направления в состояние тяжелого оцепенения. Вешкой исторической заслугой Прокофьева и Шостаковича является, на мой взгляд, то, что, оставаясь всегда новаторами<sup>18</sup>, глядя в будущее, они (не только они, конечно, но главным образом они) помогли музыке выйти из болота, куда ее загнали атонализм и монотонализм, они вернули гармонии ее структурную силу и богатство, мелодии — ее широкое дыхание, форме — ее протяженность и стройность, музыкальному процессу — его значение: непрерывность и единство.

Беседы на эти и подобные темы играют большую роль в моем общении с учениками, они расширяют кругозор молодого музыканта, усиливают его сознательность, воспитывают в нем подлинного художника-профессионала.

Теперь совсем о другом.

Одно из главных огорчений моей нынешней преподавательской работы таково: я не могу требовать от моих учеников того, чего я вправе требовать как музыкант и пианист, — из-за чрезмерной их перегрузки и страшного недостатка времени для самой важной работы — работы на дому. Я хорошо знаю, что это одно из главных огорчений и учеников во время их пребывания в консерватории. Неужели мы никогда не выйдем из этого тупика? Я несколько не преувеличу, если скажу, что даже самые талантливые ученики за все время пребывания в консерватории проходят около трети того репертуара, которым они должны были бы владеть при окончании ее. Я никогда не смогу отказаться

---

<sup>18</sup> Я сознательно подчеркиваю это: есть композиторы, которые «не впадают в ошибки» только потому, что не дерзают, что они ретрограды (то есть что они — сплошная ошибка). Кто не создает нового, не может создавать большие произведения искусства.

от моего твердого убеждения, что ученик должен иметь ежедневно минимум шесть часов для работы один на один со своим инструментом: примерно четыре часа для работы на репертуаром и техникой, два часа для ознакомления (а это тоже работа) с музыкой вообще. Исходя из этого минимума профессиональной работы надо строить учебный план.

У нас же поступают наоборот: работа, на которой ученик приобретает больше всего знания и умения, считается наименее важной. Два раза в году наблюдается одно и то же явление у всех педагогов-инструменталистов: ученики совершенно перестают ходить к ним на занятия, им неловко приходиться неподготовленными а готовиться они не могут—все время уходит на подготовку к сдаче экзаменационной сессии, опять профессия, специализация студента плетется в хвосте. Когда же прекратится это безобразие?! Конечно, в отдельных, сравнительно редких случаях ученики сами виноваты, не умеют достаточно умно организовать время для своей работы, но в основном виноваты мы — мы, то есть инстанции, ведающие учебными заведениями, администрация консерватории и профессора.

Раньше, когда я часто возился с очень трудными учениками, я иногда терял терпение, кричал, кидал ноты, вообще нервничал. Я знал, как это непедагогично, и упрекал себя, но мне было очень трудно себя переделать. Была, например, у меня когда-то студентка, одаренная и музыкально, и технически, но до того лишенная какого бы то ни было горения, до того равнодушная и вялая, что я терпел, терпел, пока наконец не учинял ей форменный скандал с упреками, воплями и т. д. После этого она недели две проявляла гораздо больше оживления и любви к музыке, занятия проходили мирно и приятно, пока ее жизненный тонус не падал опять до нормы, то есть до состояния полного и возмутительного равнодушия, — тогда возникал очередной скандал, и так с промежутками в месяц или полтора. Я себя очень не уважал за эти скандалы, но что же было делать, когда они ей явно приносили пользу, а в моем арсенале не было других средств, чтобы добиться от нее чего-нибудь дельного и ценного? В те довольно отдаленные времена — ибо теперь у меня прекрасный класс, который может засвидетельствовать, что я почти никогда не повышаю голоса, — я вскоре установил в своей педагогической психике некую «шкалу раздражения». Оказалось, что больше всего меня злили и раздражали не самые неспособные ученики («на нет и суда нет», кроме того, «взялся за гуж, не говори, что не дюж»), но ученики вроде упомянутой выше студентки, которые хотя и обладали вполне приличными данными, но ничего не хотели с ними сделать, то есть раздражали легкомыслие, равнодушие, вялость воли и темперамента. Бывали у меня и ученики очень средне одаренные, которым игра на фортепиано давалась с большим трудом, лишенные того, что называется «искрой божией», но мыслящие, рассудительные, старательные и стремящиеся; на таких я в жизни никогда не повышал голоса и не раздражался, наоборот, я их искренне уважал,

как \важаюг честные стремления и подвиги воли, и занятия с ними были для меня приятны и даже интересны<sup>19</sup>.

Многолетние занятия с учениками убедили меня в том, что у них иногда крайне резко преобладают одни стороны музыкальной одаренности над другими и что вообще музыкальная художественная одаренность весьма сложный «конгломерат», и только в очень редких случаях все элементы и составные части этого «конгломерата» одинаково совершенны, целостны и полноценны.

Один прекрасный ученик доставил мне много огорчений, я иногда становился в тупик перед проблемой его дарования. Он обладал изумительной физиологической музыкальностью (слух и т.д.), идеально читал с листа, память была почти фотографическая, руки «золотые» — он мог исполнять безо всякого труда самые головоломные виртуозные произведения, казалось, все было совершенно, дарование высшего класса. Но стоило невероятного труда заставить его играть «заразительно», устремленно, с творческим подъемом, художественно тонко, глубоко, убедительно и целостно. Если мы с ним этого иногда и добивались, то достижения наши оказывались удивительно недолговечными, со следующей вещью мы опять принимались за тот же сизифов труд, и так без конца. Я чувствовал себя в положении повара, который видит перед собою кучу великолепных продуктов и никак не может сварить из них вкусный обед. Игру этого ученика можно было определить так: играя соло, он будто превосходно аккомпанировал несуществующему солисту. Главного не было: творческой воли, художественного воображения, огня и проникновения. Все же остальное, все составные части фортепианной игры были представлены в наилучшем виде, в совершенной форме. Душа педагога иногда особенно скорбит, когда такое первоклассное дарование, но лишенное главного (раньше называли это «царем в голове», то есть творческой волей), как угорь, выскальзывает из его рук и не поддается обработке.

Еще несколько слов о некоторых моих разногласиях с некоторыми педагогами.

I. Один известный профессор — преподаватель фортепиано — говорил иногда не без горделивой скромности, но придавая, очевидно, своим словам значение тезиса: «Я не обучаю музыке, я обучаю игре на фортепиано». Я вторично вспоминаю этот случай, так как подобная установка до сих пор встречается среди педагогов.

Ничего более ошибочного я себе не представляю. Если бы он был даже преподавателем игры на ударных инструментах, то и тогда он должен был бы одновременно с игрой на инструменте учить и музыке. Тем более на фортепиано, которое, как я уже не раз доказывал и как всякому известно, есть единственный и

---

<sup>19</sup> Обычно такие ученики впоследствии становятся очень хорошими педагогами и методистами.

незаменимый инструмент для обучения музыке по той простой причине, что на фортепиано все решительно можно сыграть и услышать. Если педагог-пианист и ученик-пианист изучают вместе не музыку, а только фортепианную игру (как «то делается» я себе не ясно представляю), то им надлежит обоим учиться музыке у кого-нибудь третьего лица, а именно у преподавателя музыки. К сожалению, эта необходимость действительно иногда возникает в классах с таким направлением. Может быть, такой педагог «чистый учитель игры на фортепиано» полагается на то музыкальное образование, которое его ученик получает в классах гармонии, полифонии, анализа форм и т. д., но ведь каждому практику пианисту-педагогу ясно, что на его уроке возникают вопросы, которых никогда не затрагивает учитель гармонии, анализа форм, вопросы, связанные с данным произведением с данным учеником, вопросы, диктуемые непосредственно действительностью. Я уже раньше говорил о том, что всякое «учение о музыке приобретает настоящую жизнь, становится действием у нас, исполнителей (а нам ведь положено действовать, а не рассуждать), только когда мы играем, особенно когда мы очень хорошо играем (понятно, что чем лучше мы играем, тем более ясно выступают наружу глубокие пласты музыки и их закономерности).

Я вспоминаю слова Гёте: «Мне ненавистно всякое знание, которое непосредственно не побуждает меня к действию и не оплодотворяет мою деятельность» Урок фортепианной игры у хорошего учителя, то есть у художника-пианиста,— тот узловой пункт, где знание приводит к действию, действие же опирается на знание. Но как же это осуществить, если педагог серьезно заявляет, что он учит только игре на фортепиано, а не музыке?

II. Некоторые очень честные и ревностные педагоги склонны иногда, сами того не замечая, из стремления принести как можно больше пользы ученику превращать всю художественную музыкальную литературу в инструктивную. Они рассматривают «Аппассионату» только с точки зрения — «полезна» ли она в данный момент ученику или нет. Подобное низведение «Аппассионаты» к учебному пособию невольно возбуждает во мне протест, и я задаю вопрос: а полезен ли «Аппассионате» данный ученик? (Бывает и так, что ученик долго учит «Аппассионату», она все еще «не готова», и, наконец, он заявляет— в оправдание своих несовершенств: мне «Аппассионата» надоела. В таких случаях я безжалостно возражаю: вы ошибаетесь, не вам надоела «Аппассионата», а вы ей надоели.)

Когда я занимаюсь какой-нибудь прекрасной музыкой с различно одаренными учениками, мне ясно представляется график работы: одному до этой музыки — рукой подать, другому — 100 верст пешком пройти. Но это не меняет моего отношения к музыке (отдаленная «звезда» не перестает ясно сиять передо мной), я меняю только педагогические приемы. У учителей, слишком занятых вопросом о «пользе» («полезность пользы неясна»,

говоря я иногда), поневоле появляются те критерии исполнения, которые я в шутку называю так: Бетховен цеэмшиный, Бетховен третьего курса, Бетховен аспирантский.. Другими словами, они прилаживают автора к ученику, вместо того чтобы привести ученика к автору. Диалектика действительности учит, что истина лежит посередине: взаимодействие между автором и учащимися при посредстве хорошего учителя, стремящееся к возможно глубокому проникновению в замыслы автора, приводит к наилучшему возможному разрешению задачи.

III. Но это уже возражение не против педагогов, а против их жизненного уклада, в котором они сравнительно мало повинны. Я считаю большой ошибкой, серьезным упущением, наносящим ущерб педагогическому делу вообще, что огромное большинство учителей наших школ и училищ совершенно не работает над собой исполнительски. Я прекрасно знаю, сколько между ними есть способных и талантливых людей, которые, не претендуя вовсе на обширную концертную деятельность, могли бы все-таки давать своим ученикам хорошие, убедительные образцы исполнения хотя бы тех пьес, которые изучаются в классе. Как хорошо было бы, если бы это мое горячее пожелание стало законом для училищ и школ! Нечего и говорить, насколько повысился бы общий уровень преподавания. А ведь это благородная исполнительская задача, не говоря о пользе для учащихся: законченно сыграть такие произведения, как «Детский альбом» Чайковского, «Альбом для юношества» Шумана, более легкие сонаты Моцарта и Гайдна, сонаты Бетховена, «Времена года» Чайковского и т.д., и т.д. вплоть до нашей советской детской литературы.

Впрочем, в последнее время положение понемногу улучшается— все чаще некоторые педагоги школ и училищ выступают как исполнители.

Большим недочетом нашего консерваторского преподавания я считаю то, что ученики вследствие многопредметности и перегрузки лишь изредка могут слушать друг друга и замечания педагога в классе. Ведь работу в классе можно сравнить с работой в любой лаборатории: если один студент продельывает химический опыт, то двадцать его товарищей, внимательно следящих за ним и слушающих указания руководителя, получают столько же пользы и знаний, сколько и студент.

Вспоминаю удачный опыт организации занятий в моем классе— опыт, вполне соответствующий моим требованиям,— в период работы в Свердловской консерватории в годы Отечественной войны. Сделано было следующее: студенты, интересовавшиеся моими уроками, вошли в соглашение с дирекцией и преподавателями других дисциплин, чтобы в то время, когда я занимаюсь в классе, они были свободны и могли присутствовать на моих занятиях. Присутствовали не только мои ученики, но и ученики других классов, и даже других специальностей; таким образом занятия, по сути своей индивидуальные, превращались в коллек-



тивные. Обстановка эта поощряла меня естественно к обоим и теоретическим высказываниям гораздо больше чем на строго индивидуальных уроках, практический урок приобретал сугубо методический характер. А насколько интереснее для педагога занятия, когда то, что он хочет сообщить, доходит сразу до двадцати-тридцати слушателей и не ограничивается одним имьяреком всякому понятно. Поразительно, что, несмотря на стремление администрации и профессуры наших консерваторий постоянно улучшать учебную работу, это простое полезнейшее мероприятие никак нельзя провести. А ведь это старый, давно известный и практиковавшийся метод. Когда я учился у Годовского в Meisterschule в Вене (Школа мастеров при Академии музыки), нас играющих, было человек десять, кроме того, присутствовал двадцать-двадцать пять вольнослушателей (Hospitanten), которые никогда не играли, но все слушали. При окончании каждого урока Годовским составлялась точная программа следующего урока, намечались исполнители и произведения; ученики и вольнослушатели приходили на следующий урок с необходимыми нотами и по ним внимательно следили за игрой учащегося и указаниями профессора. Польза для всех, естественно, была громадная. Почему же мы не можем этого добиться? Конечно, у нас в классах «неиграющие» ученики тоже посиживают и слушают своих товарищей, сколько возможно, но это носит крайне неорганизованный характер; сплошь и рядом бывает так, что, когда мы проходим какое-нибудь прекрасное, всех интересующее произведение и играет сильный и интересный студент, остальные — как раз когда им следовало бы сидеть и слушать — вдруг срываются, какстая воробьев, и опрOMETRYют летят в другой класс, чтобы не опоздать на урок—физкультуры или иностранного языка.

Мы должны добиться устранения этого крупного недочета в нашем учебном процессе.

Я стараюсь, равно как и многие другие педагогш, внушать ученикам любовь и стремление к простоте и правде (я об этом уже говорил выше). Л. Толстой говорил, что художник должен обладать тремя качествами: искренностью, искренностью и искренностью. Такие вещи гораздо легче говорить, чем внушить другому. У меня бывали ученики, которые стремились во что бы то ни стало играть «интересно», как-то по-особенному, и очень было трудно заставить их почувствовать и передать простоту и правдивость музыки. Искренность для них означала обыкновенность или даже «будничность». Они как бы стыдились своей искренности и, может быть, имели для этого некоторые основания. Из этого вытекало: искусство должно быть искусственностью. Таким ученикам я усиленно рекомендовал — кроме усвоения народного творчества быть поближе к Моцарту, Шуберту, Чайковскому, Толстому, Чехову, Горькому, Станиславскому. Я напрягался (аристократ сказал бы: унижался) до того, что на какой-нибудь простой фразе из Чайковского или Шопена показывал, как ее можно сыграть

«интересно», «занятно», «оригинально» и как заставив совесть заговорить в себе, именно совесть<sup>20</sup>, можно ее сыграть правдиво, то есть прочувствованно, просто, искренне, ненавязчиво и хорошо. С некоторыми (немногими) учениками ничего не получалось, они слишком были в плену у «лукавого», всё мудрили да мудрили, у других правдивое, простое в конце концов побеждало «интересное», они становились на путь истины.

Простота . «всегда нужней людям, но сложное понятней им», сказал поэт (Б Пастернак). В понятиях «простое» и «сложное» следует разобраться. Всякий художник знает: чтобы добиться впечатления простоты, нужно потратить гораздо больше труда и усилий (если это не дано «свыше»), иметь больше доброй воли, чем для того, чтобы создать искусство интересное, эпатазирующее, «необыкновенное». У публики, слушателя, читателя создается впечатление «простоты» главным образом тогда, когда художник высказывается с необыкновенной силой, убедительностью, искренностью и страстностью, это «доходит» до слушателя, он увлечен, он верит в то, что происходит, он чувствует в искусстве «действительность», «жизнь», что-то знакомое, им самим пережитое и испытанное. Тогда-то он и говорит о «простоте» и о том, как она нужна искусству. Ему приятно, что он оказывается тоже художником, так как понимает и переживает искусство. И как раз то, что мы называем простотой, ибо напоминает нам природу, на самом деле оказывается самым сложным, как любое произведение природы оказывается гораздо сюжетнее всего, что выдумал человек. Знаменитый физик Резерфорд говорил, что строение атома куда сложнее строения роля Бехштейна.

Все это хорошо известно, я напоминаю только, что критерии «простота» и «сложность» (или «непростое») не абсолютны и подчинены, как все на свете, законам материалистической диалектики. Эту диалектику поясню примером из моей жизни. Я люблю в музыке простую лирику, как она выражена, скажем, в мазурках Шопена, в мелодиях Чайковского, песнях Шуберта и т. д. Иногда мне казалось, что я бы отдал половину всей музыки за одну только вторую тему из увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского<sup>21</sup>. И наряду с этой музыкой, к которой особенно подходит слово «простота», мне доставляет особенную, ни с чем не сравнимую радость музыка последних квартетов Бетховена, его fuga из сонаты op. 106 и т. п., то есть самая «непростая», самая сложная, самая интеллектуальная, самая «недоступная», совсем почти лишенная того, что мы называем «лирикой», музыка<sup>22</sup>. Я задаю себе вопрос: нет ли здесь

---

<sup>20</sup> Я бы мог многое сказать об этой совести, которая есть в то же время и хороший вкус.

<sup>21</sup> Забавная подробность: я ее обливал слезами, когда мне было шесть лет и до сих пор не могу ее слушать без слез

<sup>22</sup> Фугу из op. 106 или квартетную фугу op. 133 я иногда про себя называю спир ума, оргна интеллекта» и в этом именно чувствую их эмоционально-музыкальную основу

противоречия в том, что меня одинаково тянет к мазурке Шопена и самой сухой фуге Баха, к «Евгению Онегину» и квартету ор 133 и т. д. и т. п. Да, если хотите, здесь есть противоречие но того рода, который пронизывает собою всю жизнь, все бытие и из которого мы, люди, не изъяты; наоборот, мы находимся в самой гуще, в самом центре этих противоречий. В сущности речь идет о разных сторонах единого, целостного явления имя которому жизнь.

Зачем я пишу об этом, спросят меня, разве это относится к делу? Да, потому что такие мысли и непосредственные чувства ежедневно возникают во время занятий, особенно тогда когда произведения диаметрально противоположные (например «Времена года» Чайковского и ор 106 Бетховена) следуют почти без паузы одно за другим и, естественно, вызывают в моей душе некоторый «шок», который меня и побуждает к подобным размышлениям. Часто бывает, что мы с учеником только что кончили заниматься Четвертой сонатой Прокофьева, вложили в эти занятия много темперамента и воодушевления, очень увлеклись этой музыкой и вот следующий ученик непосредственно после Прокофьева играет Четвертую сонату Скрябина. Я замечал, что приблизительно до середины сонаты Скрябина я ее искренне ненавидел, «шок» был слишком силен, прыжок из одного музыкального мирозерцания в совершенно противоположное слишком внезапный и неестественный. Но я все-таки честно занимаюсь, показываю и говорю ученику, что надо, то есть, что знаю, подчеркиваю столь знакомые мне красоты и тогда постепенно совершается метаморфоза, я уже забываю Прокофьева и мои переживания, связанные с ним, я уже увлекаюсь Скрябиным, и когда мы кончаем сонату, я в нее так же искренне влюблен, как искренне ненавидел ее вначале. «Какой же вы невыдержанный,— скажут мне,— ведь в вашем возрасте пора бы быть немного объективнее и уравновешеннее» Да, конечно, я бываю и объективен и уравновешен, но я тогда уже занимаюсь с учениками. И опять-таки пишу я об этом, так как это факты, факты из моей преподавательской практики, а факты — вещь упрямая. И, повторяю, эти факты наводят на многие, очень далеко идущие размышления, интересные не только для учителя, но и для ученика, который ведь тоже когда-нибудь будет учителем.

Быть может, я слишком мало говорю об ученике «как таковом». Конечно, для обозримости всей их массы можно было бы разделить учеников на известные группы или типы — примерно так, как делят всех людей по темпераменту на холериков, меланхоликов и пр., по сложению на пикников, астеников и т. п. Думаю, что всякий опытный педагог воспринимает каждого своего ученика прежде всего как индивидуальность, несмотря на обилие общих черт с другими. И чем яснее индивидуальное, тем яснее и общее. Самое же общее в нашем деле, из которого вытекают все частности и детали,— это создавать

высокую музыкальную культуру, достойную нашего великого времени и нашего народа

Так как я в этой книге во всех ее главах обсуждаю педагогические проблемы, то думаю здесь поставить точку, несмотря на то, что многое хотелось бы сообщить из моего опыта и моей практики

В заключение скажу еще, что если я дал кое-что моим ученикам, то и они дали мне не меньше, если не больше, и что я им бесконечно благодарен за это, так как наши совместные усилия к познанию искусства и овладению им были залогом нашей дружбы, близости и взаимного уважения, а эти чувства принадлежат к лучшему, что можно испытать на нашей планете

## О КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**В** наше время ясно как никогда что концертирующий пианист может и должен быть пропагандистом, как и всякий другой художник. Ведь мы тоже немножко «инженеры души» С чувством глубокого удовтветворения слежу я за тем, как выполняют этот почетный долг лучшие советские пианисты Укажу в частности, на Святослава Рихтера, который может служить примером, достойным подражания Рихтер не только широко пропагандирует советскую, русскую и западную классическую музыку, но неоднократно исполняет в разных городах Союза весь цикл «Wohltempenerles Klavier» Баха (кроме многих других его сочинений). Он буква тьно воскресил к жизни (почем) то забытые чудесные сонаты Шуберта и некоторые сонаты Вебера, играл множество редко появляющихся в программах сочинении Листа, Шумана. Бетховена, короче говоря, он своими концертами не только доставляет удовольствие широкой публике, но и открывает ей новые горизонты, знакомит с малоизвестными превосходными сочинениями, постоянно расширяя и повышая ее художественную культ>ру и музыкальный кругозор. Впрочем, это же делают многие наши пианисты: достаточно назвать Софроницкого, Гилельса, Зака, Оборина и других

В. Горовиц говорил мне когда-то (я ему советовал играть превосходные, но еще малопопулярные сочинения), что играет он на эстраде только то, что больше всего нравится публике, остальное он может играть у себя дома. Концертная деятельность Рихтера и Горовнца в некотором отношении принципиально различна (я здесь говорю о молодом Горовице, впоследствии он очень изменился). Один в конечном итоге идет на поводу у публики, другой ведет ее за собой, учитывая в то же время ее возможности и ее характер Девиз молодого Горовииа — успех прежде всего! Девиз Рихтера — прежде всего искусство! Второй девиз включает идею служения народу, первый предполагает идею угождения публике.

Для многих пианистов и (тем более) учащихся публичное исполнение является далеко не простым делом. Известно, что были превосходные виртуозы, которые боялись эстрады и обычно играли перед публикой гораздо ниже своего настоящего уровня. Они, очевидно, не обладали страстью пророков и трибунов, даром «хождения перед людьми» (пользуясь выражением В. Соловьева). Для концертирования эта страсть, или инстинкт, —

важнейшая предпосылка. Наше время, которое так прекрасно приучает молодежь ко всякого рода общественной деятельности, приносит громадную пользу и нашим молодым пианистам, я наблюдаю, что за последние 20–25 лет «эстрадобоязнь» заметно идет на убыль<sup>1</sup>

Вопрос, как готовиться к публичному выступлению, естественно, интересует многих педагогов и учащихся. Дать тут общий рецепт очень трудно, даже невозможно, учитывая разнообразие характеров, дарований и жизненных обстоятельств учеников. И. Гофман дает совет: три раза учить и откладывать новое сочинение, прежде чем сыграть его на эстраде. Совет очень хороший, но предполагающий очень организованный жизненный уклад, всецело направленный на достижение на ил >ч шей «концертной формы». В наших условиях только очень немногие могут его осуществить из-за огромного количества дел и занятий, ничего общего с «наилучшей концертной формой» не имеющих<sup>2</sup>. Действительность показывает, что можно давать прекрасные концерты и после подготовки, прямо противоположной той, которую советует И. Гофман. Вот пример: несколько лет тому назад С. Рихтер играл три русских концерта с симфоническим оркестром. Один концерт (Первый Рахманинова в новой редакции) он уже играл раньше, но давно, два других — Первый Глазунова и Римского-Корсакова — он выучил ровно в неделю (2-го взял ноты, 9-го был концерт), никогда прежде не играл их. Концерт все-таки был превосходный. Дело тут, конечно, не только в громадном даровании, но также в изумительном умении работать, учить. Этот метод работы я бы назвал «авральным». Впрочем, Рихтер преимущественно готовится к концертам именно так, аврально. Причина этому не в том, что у него недостаточно свободного времени, как у других (например, у Оборина, Ойстраха, у меня, грешного, имеющего постоянную нагрузку в 33 ученика) Рихтер не преподает, не заседает, почти не участвует в комиссиях и конкурсных жюри, но у него огромное артистическое честолюбие (великолепное честолюбие), заставляющее его к каждому концерту — а концертов он дает очень много — готовить что-нибудь новое, прежде никогда им не игранное.

Я выше говорил о К. Таузиге, который любил сейчас же

---

<sup>1</sup> Справедливости ради следует, однако, сказать, что за последние годы участились отучай амнезии на вечерах и экзаменах консерватории даже у очень хороших учеников — случаи, которые я приписываю исключительно перегруженному учебному плану и переутомлению во время экзаменационной сессии. Как-то у меня занималась одна превосходная ученица, которая, однако, ни разу не сыграна публично, не напутав и не забыв чего-нибудь. Причина: она несла непосильную нагрузку и всегда была очень переутомлена.

<sup>2</sup> Вот маленький пример: однажды я должен был выслушать утром на консерваторском конкурсе 9 сонат советских композиторов в исполнении 9 пианистов, затем, конечно, длительно обсуждать исполнение, а вечером играл труднейшую скрябинскую программу, в которую, между прочим, входили Шестая, Восьмая и Десятая сонаты. Это — преступление с точки зрения концертной дисциплины.

после концерта, вернувшись домой, протрять всю програ 1 1 внимательно, осторожно, очистить ее от всех случайностей кои цертного исполнения С Рихтер в силу необ одимости иногда немедленно после концерта отправляется в какой нибудь укром ный уголок с роялем и играет до 5 6 часов утра раз>чивая другую программу, нужную для спедующего концерта Ра^вс это не «авральныи> стиль работы^^ Мне кажется что сейчас очень важно (хотя и по совершенно разным причинам) усвой ь каждому этот авральный метод, который раньше когда бь о много свободного времени, вовсе не был так необходим Но с другой стороны, концертная деятельность того же Рихтера под тверждает правильность совета Гофмана Рихтер сам говорит не что только при четвертом публичном исполнении сонать a-moll Моцарта он добился удовпетворительной дтя не о интер претации этого сочинения

Из моей личной практики могу привести спедующее п блика и музыканты обычно очень одобрительно относятся к моелу исполнению Первого (e moll) концерта Шопена, и пожат и действительно, на исполнении этого произведения ней бежные колебания настроения, концертной формы власть минуты меньше сказываются, чем на исполнении некоторых других произве ений (так сказать, стандарт иепочнения более постоянен) Причина этого мне ясна: я не только в молодости основатель но поработал над этим концертом, но впоследствии почем>-то особенно часто его исполнял (в разных городах Союза) и перед каждым исполнением вновь его под^чивал, пусть даже всего два-три дня, даже один день, несколько часов, но важно то, что я вновь и вновь над ним работал, то есть лишний раз закреп лял и упрочивал уже ранее достигнутое Вот он, метод Гофмана Этим же объясняется высокий стандарт исполнения пианистов, дающих много концертов во многих городах и исполняющих обычно не больше двух-трех программ Я уже не говорю о том, что я очень и очень люблю этот концерт, и, пожал\и, это одна из главных причин, вызывающих одобрение слушателя.

Этот полезнейший метод, метод приобретения мастерства на основе стажа, повторности исполнения, <рутины» (в положительном смысле этого слова), почти совершенно не может практико ваться учащимися, так как они нуждаются прежде всего в накоплении репертуара и, выучив или сыграв публично одно или несколько произведений, сейчас же переходят к изучению других Иногда удается учащемуся два раза проверить сочинение в публичном исполнении, от силы три раза, в то время как концертиру ющий пианист играет его десятки и сотни раз.

Об этом всем известном явлении я напоминаю только для того, чтобы лишний раз подчеркнуть неравенство положения между концертирующим пианистом и учащимся. Чтобы хоть немного горю пособить, следует не только заставлять >чащихся как можно чаще выступать на всяких закрытых концертах (учи лица или консерватории), на шефских концертах в порядке

производственной практики, но, кроме того, некоторые особо значительные произведения проходить с педагогом повторно, через некоторые промежутки времени, пожалуй, до трех раз во время пребывания в консерватории, и каждый раз исполнять их вновь публично. Я сознательно практикую иногда этот способ, хотя он встречается со стороны некоторых работников фортепианного факультета, считающих, что «по закону», нигде, впрочем, не утвержденному, ученик ни в коем случае не должен дважды, тем более трижды исполнять публично одно и то же произведение. Ведь то, что я рекомендую, так же естественно, как естественно читать Пушкина в десять лет, и в двадцать, и в сорок, и даже в столетнем возрасте, если только до него удастся дожить. Конечно, одновременно я борюсь со стремлением некоторых учеников использовать для любого публичного выступления много раз сыгранные вещи, аргументируя известным изречением Козьмы Пруткова: одного яйца дважды не высидишь. Такова простая жизненная диалектика.

Пусть простят мне, если я здесь приведу несколько фактов и наблюдений из личной концертной практики. Ведь каждый может из чужого индивидуального опыта сделать некоторые полезные для себя >мозакключения.

Как всякому пианисту, мне случалось давать концерты, весьма различные по своему качеству (хорошие, средние, плохие). Быть может, мне надо откровенно признаться в том, что колебания от наилучшего до наихудшего у меня больше, чем «полагается», и что, пожалуй, лучше было бы в иных случаях просто отказаться от концерта, чем выступать «несмотря ни на что». Но не это меня сейчас интересует, а другое. Когда я после концерта (или ряда концертов) иногда размышлял о том, почему концерт был такой, а не другой, я очень легко устанавливал причинную связь между качеством концерта и предшествовавшим ему образом жизни и стилем работы. И вот — почти всегда оказывалось, что самой для меня важной предпосылкой удачного концерта является предварительный отдых, бодрое, хорошее состояние здоровья, свежесть души и тела. Мне всегда особенно легко и приятно было играть после санатория или «дикого» отдыха, не было ни мелких неудач, «царапин», ни чувства утомления, от которого я иногда так страдаю в Москве, где я завален педагогической работой. Несмотря на минимальную подготовку (иногда она длилась всего день или два перед первым концертом, а на курорте я, конечно, не занимался), технический уровень был высок. Конечно, я не выучивал новых вещей, а играл уже много раз игранное и, так как репертуар у меня большой, давал иногда 8—9 концертов с разными программами без всякого труда.

Все это, пожалуй, не стоило бы упоминания, если бы не то, что три четверти моей жизни проходят в условиях, **противопоказанных** концертной деятельности, и я не могу не вспомнить с благодарностью тот «остров радости», на который и я



изредка попадаю, когда после полного отдыха (прежде всего полного отдыха для слуха от чужой» музыки которую часто приходится слушать целыми днями) мне физически ничто не мешает быть тем, чем я являюсь

(Корто говорил, что самое важное для концертанта совершающего турне, хороший сон и здоровый желудок Все крупные артисты обставляли свои концертные поездки со всевозможным, строго обдуманном комфортом Сие понятно наша бренная плоть должна быть в полном порядке — первое и необходимое условие исполнительской деятельности. Поэтому я заговорил сразу об отдыхе и здоровье )

Часто бывало, что в Москве, среди занятий с учениками, заседаний, подчас и конкурсов, мне приходилось, несмотря на утомление, готовиться к какому нибудь ответственному концерту Готовился я честно, старался использовать все свободное время, но вследствие переутомления концерт бывал не на должной высоте, некоторая душевная изношенность на эстраде иногда переходила во взвинченность (на этом основании некоторые музыканты считают меня «нервным» пианистом и глубоко ошибаются; то, что поверхностному или недоброжелательному наблюдателю может показаться «нервностью», на самом деле есть здоровый протест души и тела против вынужденно неправильного образа жизни, тормозящего свободу художественного волеизъявления). Особенно тормозящим мою душевную свободу на концерте бывало иногда одно лишь сознание (даже не всегда оправданное), что я не успел столько и так поработать, сколько и как хотел и считал нужным, причем количество проделанной работы бывало иногда вдвое и втрое больше, чем то, которое я затрачивал на подготовку при хорошем состоянии здоровья, полном досуге и душевной свежести.

Я отмечал еще, что значительно труднее дать один-единственный концерт на протяжении одного-двух месяцев (потому что концерт является исключением из нормы, а эта «норма», как я уже говорил, большей частью противопоказана с концертной точки зрения), чем давать ряд концертов во время поездки, так как здесь весь уклад направлен к одной цели — публичным выступлениям — и ничто — или почти ничто — ему не мешает. К тому же, как говорится, набиваешь руку, привыкаешь; а так как концертная деятельность (что греха таить) гораздо приятнее и во сто раз менее утомительна, чем преподавательская, особенно если видишь, что доставляешь слушателям радость, то и общий жизненный тонус повышается, и начинает минутами казаться, что в жизни все-таки больше роз, чем шипов (а это непосредственно сказывается на исполнении)

Я описываю обыкновеннейшие, всем известные вещи. Но что же делать, когда именно из этих «обыкновенностей» и состоит вся наша жизнь. Мы все прекрасно знаем, как нужно построить нашу жизнь, чтобы добиться наивысшего развития наших сил и способностей, и часто совершенно не можем претворить

это знание в действие. Мне стало однажды очень грустно, когда Д. Ойстрах, изумительный артист и великолепный виртуоз, признался мне, что ему было нелегко сыграть даже трио Рахманинова на гражданской панихиде по Антонине Васильевне Неждановой, так как он почти месяц не держал скрипку в руках тогда совпали экзамены с бесконечными конкурсами и он должен был как и мы все, все сидеть да слушать, да судить, да готовить учеников.

Такое вскользь сделанное признание должно дойти до работников Министерства культуры, должно взволновать их, как оно взволновало и огорчило меня. Может быть, я делаю трагедию из пустяков<sup>3</sup> Не думаю. Мы все хотим быть стахановцами в нашей работе но ведь Стаханов не согласился бы «прозаседать» свои отбойный молоток.

Об эстрадном вотнении, от которого столь многие страдают, *i* очень точно сказал Римский-Корсаков: оно обратно пропорционально степени подготовки Эта формула верна, несмотря на то, что она не исчерпывает всех случаев и разновидностей эстрадного вотнения. Помню, например, первый концерт в начале зимнего сезона, который давал Л. Годовский в Берлине в 1906 году. Подготовлен он был, конечно, идеально, но все-таки чувство особой ответственности, связанное с первым концертом в сезоне, очевидно, было настолько велико, что все первое отделение прошло под знаком волнения и скованности. На другой день я его видел. Он был очень недоволен своим концертом. Антон Рубинштейн, как известно, очень волновался и однажды разбил кулаком зеркало в артистической перед выходом на эстраду (что его как будто успокоило). Волнение таких артистов, как Рубинштейн, вряд ли можно смешивать с тем чувством страха и робости, которое часто владеет неоперившимися пианистами. Такое волнение, как у Рубинштейна, возникает, мне кажется, отчасти потому, что всякое публичное исполнение подвержено власти мгновения, и именно высокоартистические натуры, которым доступно вдохновение, подчинены ему больше, чем «стандартизованные», уравновешенные артисты, не знающие ни больших взлетов, ни больших падений, во-вторых — так как приобретенное уже имя, высокая оценка публики накладывают особые обязательства, и тут есть, безусловно, некоторый элемент боязни, как бы не потерять расположение слушателя; главная же причина — то высокое душевное напряжение, без которого немислим человек, призванный «ходить перед людьми», сознание, что он обязан сообщить людям, собравшимся его слушать, нечто важное, значительное, глубоко отличное от повседневных будничных переживаний, мыслей и чувств. Такое волнение — хорошее, нужное волнение, и тот, кто к нему неспособен, кто выходит на эстраду, как хороший чиновник приходит на службу, уверенный, что он и сегодня выполнит возложенные на него поручения, — тот вряд ли может быть настоящим артистом.

Одна из главных ошибок в подготовке к концерту (да и вооб-

ще к работе), которую я замечал у некоторых учащихся и лиристов, это полное размежевание между работой у себя дома и исполнением на эстраде. Для них понятие «учить» тождественно понятию «упражняться», они готовы часами играть какую-нибудь прекрасную пьесу, выколачивая кажущую ноту по долгу учить каждую руку отдельно, без конца повторять один и тот же пассаж, одним словом заниматься «музыкой без музыки»; им не приходится в голову сыграть произведение в целом, думая прежде всего о музыке, для них понятие «муцицировать» несовместимо с понятием «работать». Ведь понятно, что при исключительности такого способа наилучшие музыкальные произведения превращаются в упражнение или этюд. Логическая и практическая ошибка, которую делают пианисты, работающие предпочтительно этим способом состоит в том, что они считают этот способ этапом для достижения некоей «высшей цели», но так как они пребывают в нем слишком долго (иные постоянно), то «этап» становится самоцелью, дальше которой ничего достигнуть нельзя. Повторяю: стремиться к цели — то есть к художественно законченному исполнению, надо по возможности прямолинейно (извилины все равно будут). Эта установка правильно организует чисто техническую, ремесленную работу и если даже последняя временами при разрешении особенно трудных, виртуозных задач — и будет преобладать, то она все таки не заведет пианиста на ложные пути, но будет именно тем этапом, который делает возможным достижение цели. Тут я должен опять вспомнить метод Таузига: временное выключение выразительности и художественности исполнения — прием, к которому я сам часто прибегаю. Но я делаю это, когда работаю над уже игранными, использованными, художественно проверенными, музыкально совершенно оформленными вещами. Перед тем как сочинение увидит свет (свет рамп), я его буду непременно много раз исполнять у себя дома, в одиночестве, так, как будто я его играю перед слушателями. (Правда, я не задаюсь именно этой целью, но так как увлекаюсь сочинением, то и «исполняю» его — для себя и для других, хотя и не присутствующих.) Понятно, что часто игранные на эстраде вещи меньше всего нуждаются в этом, тут-то гораздо больше применимо «сухое», деловито-ремесленное проигрывание произведения.

А в общем можно сказать, что и метод, рекомендуемый Гофманом, и авральный метод, и многие другие хороши и применимы смотря по обстоятельствам. Лично я больше всего доверяю методу Гофмана или схожему с ним, но и мне стучалось готовиться к концерту «аврально». Так, например, мне пришлось играть Вторую сонату Шимановского на концерте из его произведений в Вене в 1913 году, ровно через 19 дней после того, как я получил ноты, и играл я совсем не плохо, а произведение это очень трудное и сложное.

Быть может, стоит рассказать об одном факте, который я счи-

таю интересным, так как это пример самой напряженной и устремленной работы в моей жизни.

Когда мне было лет 17—18 (это было летом в чудесной деревне Полтавской губернии Мануйловке, впоследствии прославившейся, так как там часто отдыхал М Горький), я впервые принялся за изучение труднейшей сонаты Бетховена — ор. 106 B-dur, Hammerklavier, с фугой. Принялся я за это очень рьяно, и если не играл ее, то все время о ней думал — на прогулках, во время купанья, сидя за обеденным столом... Укладываясь спать, я клал сонату на стул рядом со свечой (электричества тогда в Мануйловке еще не было) и читал ее до тех пор, пока сон меня не одолевал. Во время сна соната мне снилась, и бывало так, что я вдруг «застревал» в фуге во сне, не знал — как и что дальше. Это причиняло мне, очевидно, такое беспокойство, что я просыпаясь, зажигал свечку, брал ноты и читал фугу с того места, где я застрял. Потом опять засыпал. Бывало это не раз. В результате такой «работы» я выучил всю сонату наизусть ровно в шесть дней, а для такой вещи это срок минимальный. Иногда я учил гораздо более легкие вещи значительно дольше, так как отсутствовали то волевое напряжение, та «одержимость», которые появились у меня при разучивании этой сонаты. (Происхождение этой одержимости понятно: я знал заранее, что это одно из труднейших фортепианных сочинений Бетховена; естественно, появился задор: «А ну-ка, можешь ты одолеть такую задачу?»)

Этот реальный пример показывает, какое громадное значение в работе имеют волевое напряжение, желание, страсть, целеустремленность и прямолинейность в достижении цели (я забыл сказать, что в продолжение этих шести дней я, конечно, ничем другим не занимался, даже ни одной книжки не читал). Этот опыт привел меня к странному заключению, что кроме четырех способов выучивания пьес, рекомендуемых Гофманом (первый — учить пьесу на рояле с нотами, второй — на рояле без нот, третий — по нотам без рояля и четвертый — без нот и без рояля, то есть гуляя по городу или в лесу и только продумывая сочинение), существует еще пятый — учить пьесу во время сна. Это не бред, а чистейшая правда. Нечего и говорить, что впоследствии перед каждым исполнением этой сонаты я ее опять и опять учил и только изредка мне удавалось ее играть так, как я хотел. Бузони говорил, что, к сожалению, жизнь человеческая слишком коротка, чтобы выучить ор. 106, и, может быть, потому именно играл ее, как никто.

Памятен мне пример Годовского. Мне случалось иногда бывать у него, когда он готовился к предстоящему концерту. Десятки, может быть, сотни раз игранные вещи он опять и опять просматривал тщательнейшим образом по нотам, проверял разночтения многих изданий (одного Шопена у него было — тогда! — 17 изданий), то есть в крайне укороченный срок проделывал как бы заново давно уже проделанную работу. Вот пример артистической честности, достойный подражания!

Известный ученик Бузони М Задора рассказывал мне, что Бузони часто в день концерта проигрывал медленно и тщательно всю программу без всякого «выражения» то, что делал Таузиг после концерта (впрочем, вероятно, и до концерта тоже) Очень важно беречь свои эмоциональные силы в день концерта, не говоря уже о пользе тщательного, точного и внимательного проигрывания (одними пальцами при помощи рассудка, «холодного» ума). Знаю это по личному горькому опыту Однажды, когда я должен был вечером играть (впервые) 24 прелюдии Дебюсси, я утром стал их репетировать на концертном рояле Рояль был хороший, я стал увлекаться и, вместо того чтобы заняться «холодной работой», исполнил с подъемом и с полным участием всех душевных сил всю программу, причем испытал огромное удовольствие. Вечером я играл вдвое хуже, чем должен был и мог играть. Правда, бывают и обратные случаи, но они исключение из правила, а не правило

О концертной деятельности и ее предпосылках мог бы написать гораздо лучше и убедительнее, чем я, какой-нибудь типичный крупнейший пианист-виртуоз, с детства или смолоду приученный к эстраде, отдавший ей всю жизнь безраздельно и добившийся огромного совершенства, а вследствие этого и огромной известности. Назову хотя бы, учитывая только современных пианистов, Гизекинга, Горовица, Арт Рубинштейна, Р. Казадезюса, Петри, Кл. Аррау и некоторых других; из более молодых: Гилельса, Рихтера, Бенедетти Микеланджели, Гульда

Мне приходит в голову, что было бы очень интересно для молодых пианистов узнать кое-что подробнее о подготовке к концерту и вообще к концертной деятельности разных выдающихся пианистов. Какой-нибудь музыкальный журнал (хотя бы «Советская музыка») мог бы разослать нашим и зарубежным пианистам краткую анкету по этому вопросу Предвижу, что многие крупные пианисты отмахнулись бы от ответов веселой шуткой или коротким афоризмом. Но, вероятно, нашлись бы и такие, которые ответили бы на вопросы серьезно и обстоятельно. Издаем же мы сборники под названием «Художники о себе», которые представляют большой интерес. Почему бы не издать сборник «Пианисты о себе»? Думаю, что все профессионалы и любители фортепианной музыки и игры проявили бы к такой книге живейший интерес.

Беда в том, что очень большие виртуозы, непрерывно играющие и разъезжающие, а в последние годы записывающиеся на пластинки, никогда почти не пишут и не рассказывают о «закулисной» стороне их творчества и работы (столь интересной для молодых пианистов), не пишут, очевидно, не только за недостатком времени, но и в «здравом рассуждении», что вся их исполнительская деятельность так убедительно говорит сама за себя, что в комментариях не нуждается, а мало-мальски<sup>^</sup> мыслящий слушатель, особенно если он профессионал, сам сумеет сделать полезные для себя выводы.

Лично моя «концертная биография» является скорее образцом доказательства от противного, чем примером, подражания достойным\* непосредственно после окончания Meislerschule при Венской музыкальной академии у Годовского я в связи с условиями военного времени (разразилась война 1914 года) сейчас же погр>зился в самую гущу педагогической работы, притом вначале со слабейшими учениками. Елисаветград, Тифлис, Киев, Москва (в 1922 году) — вот довольно тернистый, концертирующему пианисту противопоказанный путь исполнителя и педагога, который я прошел с 1914 по 1922 год, по которому продолжаю идти и сейчас, уже «убеленный сединами, изборожденный морщинами»

Эту последнюю автобиографическую вылазку я делаю для того чтобы предостеречь от преждевременного погружения в педагогическую стихию» молодых пианистов, имеющих серьезные данные для концертной деятельности. Насколько это полезно и обязательно для настоящего педагога, настолько же вредно для настоящего исполнителя<sup>3</sup>. Конечно, занятия с несколькими способными учениками («гомеопатическая педагогика») плодотворны и полезны для любого исполнителя — дело только в количестве учеников и в их отборе.

В идеале крупный концертант должен начинать свою педагогическую работу не раньше 40—45-летнего возраста. Он и сам будет доволен, и публика будет ему за это благодарна.

---

Вспомню, как скрипач Ж. Сигети однажды спросил меня, сколько у меня учеников. и на ответ- «Около 30» — схватился за голову и закричал: «Das ist ja Selbsimord!» («Да это же самоубийство!»)

Я многого (ужасно многого!) не высказал в этой книжке. И опыт мой гораздо богаче, и мыслей гораздо больше, чем можно уложить в несколько печатных листов. К тому же я неопытный писатель, мне очень трудно быть максимально лаконичным и сжатым. Так как я адресую эту книжку главным образом массовым учителям фортепианной игры и их ученикам то поневоле пришлось часто доказывать, что «Волга впадает в Каспийское море». Массовый учитель вряд ли будет пенять на меня за это, так как он знает не хуже меня, что для учеников Волга иногда впадает в Белое море, а подчас и в Индийский океан. Мне пришлось вследствие этого подробно останавливаться на некоторых типичных ошибках учеников (преимущественно в главах о звуке и ритме), которые, строго говоря, скорее являются примерами малограмотности, чем некультурности или неартистичности.

Представляю себе ясно, как сладко будет зевать, читая эти места, какой-нибудь крупный музыкант, если моя книжка случайно попадет в его руки. Но, повторяю, другого выхода для меня не было — отчасти из-за моего адресата, особенно массового, то есть по преимуществу среднего учащегося, отчасти потому, что в искусстве, тем более в изучении его, «малых дел» нет и обойти молчанием первоначальные затруднения и недо-разумения было бы «непедагогично».

Жалею о другом: о том, что мне не пришлось в этих записках дать достойный простор моей фантазии, что они скорее являются описанием «действительно происходящего», «достоверного», сдобренным порядочной порцией эвристики, чем плодом свободного полета мысли.

Прибавлю в заключение несколько мыслей о музыке, композиторе, исполнителе и музыковедѣ (*Musikgelehrte*) — больше размышления, чем «нравоучения», хотя последние и будут иногда проскальзывать. От «нравоучений», скажу откровенно, меня иногда тошнит. Увы! — я люблю учеников (особенно если они талантливы) и музыку, но педагогику..? Быть может, я просто не педагог, несмотря на то, что у меня «в портфеле» 15 лауреатов и сотни учеников, успешно работающих *urbi et orbi*<sup>1</sup>.

О музыке. «*De la musique avant toute chose!*» В переводе Б. Пастернака — «За музыкой только дело!» Этот клич, брошенный поэтом (Верленом) в лагерь поэтов, вызывает отклик в лагере музыкантов: в поэзии только дело! Той Поэзии с большой

<sup>1</sup> Всюду; *букв.* — городу и миру (*лат.*).

буквы, которая и есть первооснова искусства, которой проникнуто все великое искусство — «Война и мир» и «Хаджи Мурат», «Степь» и «Дама с собачкой», «Отец Горио» и «Волшебная гора» (в то время как «лежалые громады» так называемых стихов часто не представляют ничего другого, как размеренную зарифмованную прозу, к тому же плохую); «В ночном» Врубеля, «Стригуны» Серова, колокольня Джотто, Спасская башня и т. д., и т. п. без конца (не говоря уже о музыке!). Примеры выбираю нарочно наугад, без всякой системы.

О музыке думали, писали, спорили с незапамятных времен. Историк эпохи Нерона со вздохом отмечает, что среди смятения, неурядицы, костров пылающего Рима, предчувствия грядущей гибели империи — на всех перекрестках поют, бренчат, с остервенением спорят о музыке. А чего стоит «революция» Терпандера!

Мнения о музыке меняются, как меняется все, ибо все на свете подчинено качанию маятника истории. Вчерашний закон завтра становится запретом. На исходе средневековья считалось, что главной помехой в создании музыки являются чувства и страсти. Но не прошло и полтысячелетия, как родилась музыка Вагнера и Чайковского. Зарубежное направление в музыке, предшествовавшее появлению Шостаковича, известное под названием «*moderne*» или «*neue Sachlichkeit*» («современная предметность»), пыталось перекинуть из современности мост через всю романтическую (отчасти и классическую) эпоху и укрепить другой его конец на прочных сваях добаховского профессионализма. После безмерной поэтизации музыки, «олитературивания» ее (период расцвета программной музыки) нашлись люди, твердившие, что музыка есть только музыка и нечего смешивать ее с другими искусствами (протест против идеи *Gesamtkunstwerk*'а Вагнера). Для знающего конкретно историю музыки, умеющего любовно проникнуть в ее извилины, разобраться в них не так уж трудно; позволю себе прибегнуть к простоватой метафоре: подобно тому как с высоты летящего самолета радуется созерцание огромных рек — Енисея, Камы, Волги с их величавым и ясным течением, их широкими излучинами, сверкающей гладью вод (в то время как мелкие речушки, суетливо извиваясь, петляя, почти скрытые в кустах, текут неизвестно куда и откуда), — так же с высоты любовного исторического познания ясно различимы главные русла, по которым могучий поток музыки устремляется в неведомый океан будущего.

Такое познание рождает некоторые простые выводы: никакой «старой» и «новой» музыки нет, но есть хорошая и плохая, высокая и низкая музыка (со всеми промежуточными звеньями).

«Старомодная» и «современная» музыка — только теза и анти-теза, синтез их — посредственная музыка. Если мы воспринимем великое произведение прошлого как устарелое, то нам



попросту не хватает исторической перспективы (то есть культуры) — это факт из нашей печальной биографии, а не из биографии данного произведения<sup>2</sup>. Тот, кто любит литературу, поэзию и философию, может (почти не переводя дыхания) с величайшим наслаждением прочесть «Царя Эдипа» (Софокла) и «Поликушку» (Л.Толстого), «Одиссею» и «Тихий Дон», углубиться в Аристотеля, а затем непосредственно перейти к Марксу, наслаждаться мессой Палестрины и мессой Яначка ..

Мне кажется, это возможно потому, что для подлинно культурного человека 3—4 тысячелетия — до смешного короткий срок жизни.

Говорю я это как познающий и любящий не только музыку, но искусство вообще, как служитель искусства. Голос равнодушного и неискушенного прозвучал бы, вероятно, иначе. Но для того-то мы и существуем, мы — воспитатели и учителя, — чтобы настроить голос незнающего, неискушенного в унисон с нашим!

Педагоги-практики знают, какими средствами поубавить равнодушия и приумножить знания, разбудить любовь и внушить благоговение!

Несколько слов о композиторе. О композициях написаны томы и томы, можно сказать, «тонны» книг, статей, брошюр. Многие из них представляют большой интерес и являются для исполнителя незаменимым средством для ознакомления с автором и изучения его.

Но прав Пушкин, когда говорит: «Слова поэта суть уже почти дела его». Потому, вероятно, ни одна биография, ни даже личные письма, ни мемуары, ни углубленные психологические изыскания не могут отдаленно дать такого ясного представления об авторе, как «дела его», то есть его творения (вспомним опять Рахманинова: 85% музыканта и только 15% человека). Можно ли сравнить «представление о Вагнере», возникшее в результате знакомства с его творчеством, — с представлением о нем на основе его многочисленных статей и автобиографии («Mein Leben»)? Или представление о Римском-Корсакове — создателе опер — и авторе «Летописи»? Одна из самых замечательных для меня книг о гениальном человеке — «Дуэль и смерть Пушкина» Щеголева. Чем достигается потрясающее впечатление этой книги? Во-первых, темой: Пушкиным и его смертью, повествованием о любимейшем поэте и его трагической, еще не оплаканной возмутительной гибели, которая и до сих пор наполняет жгучей болью наши сердца. Во-вторых, тем, что вся книга состоит почти исключительно из писем, документов, что читатель узнает факты, факты и факты — то самое, что его боль-

---

<sup>2</sup> То же можно сказать и о недооценке великого произведения со временности (назовем хотя бы Восьмую симфонию Шостаковича)

ше всего затрагивает и волнует. Автор почти ничего не прибавляет, а если и говорит изредка от себя, то говорит так хорошо и умно, так тонко, так лаконично-прочувствованно, что вызывает у читателя чувство глубочайшей благодарности и уважения, смешанного с любовью. Так надо писать о великом человеке и событиях его жизни.

Но есть знаменитые люди, которые пишут по-другому.

При всем моем уважении к Ромену Роллану, к его благородным гуманистическим устремлениям я должен (с риском возбудить чье-нибудь негодование) сказать, что, несмотря на любовное его преклонение перед Бетховеном и большую осведомленность, все, что он писал о великом композиторе, мне кажется неверным и искаженным, даже в какой-то мере неприятным. Слишком уж велика тенденция Ромена Роллана изобразить Бетховена как «комоч несчастья», его жизнь как сплошное страдание (кстати, он так же, с таким же назойливым подчеркиванием всего трагического и мрачного пишет и о Берлиозе). Достойное и разумное желание автора доказать читателю, что большой человек обладает большей способностью к страданию, чем обыкновенный, что пропасть, отделяющая его от окружающего мира, глубока, если не бездонна, и что это трагедия, неизбежная трагедия, что путь гения — тернистый путь,— все это заставляет Ромена Роллана умышленно преуменьшать те утешения и радости, которые доставляет художнику само творчество, повседневная, заставляющая часто забывать все другое, работа над своими произведениями. Художники сами много раз об этом свидетельствовали — достаточно вспомнить «Гейлигенштадтское завещание» того же Бетховена. Или прекрасные, точно высеченные в мраморе, слова Блока, обращенные к художнику: «Сотри случайные черты, и ты увидишь — мир прекрасен».

Только настоящему художнику дана сила стереть «случайные черты», а это тем более трудно, что он яснее, чем кто-нибудь другой, видит и сознает все «зло мира» и больше от него страдает, что между его страданием и познанием можно почти провести знак равенства<sup>3</sup>. И именно потому его радости так велики, что обыкновенному человеку трудно составить себе о них верное представление.

«15% человека», о которых говорит Рахманинов, не следует раздувать на все 100%, не следует преувеличивать в нем все «человеческое» и «слишком человеческое». А это именно делает Ромен Роллан. Ведь для художника быть человеком — значит прежде всего быть художником, то есть всю жизнь создавать произведения искусства и делать это как можно лучше. Но не только пишущие о большом человеке, исследующие его биографию, творчество, грешат подчас тенденциозностью и

---

<sup>3</sup> Конечно, то же можно сказать о каждом глубоком человеке, во всяком случае об ученом.

однбокостью, в этом повинны часто и исполнители. Это с одной стороны, исполнители, обладающие сильной, осознанной в своем самоутверждении индивидуальностью, переделывающие авторов по своему образу и подобию, таким был, например, Ф. Бузони в трактовке романтиков, особенно Шумана и Шопена, Вс. Мейерхольд в своих постановках, такова М. В. Юдина. С другой стороны (и это гораздо хуже) исполнители с узким духовным кругозором, не умеющие обнять всего богатства и разнообразия музыки, как она сложилась в веках, похожие на тех слабых актеров, которые вместо разных ролей способны играть только себя.

Вернемся к композитору. Хочу затронуть одну из важнейших, на мой взгляд, проблем для исполнителя, проблему, разрешение которой является в то же время разрешением высшей этической и культурной задачи исполнителя.

Всем известны примеры крайней нетерпимости крупных композиторов к некоторым своим собратьям, творческий путь которых им противоположен. Мы знаем, что Шопен не выносил финала Пятой симфонии Бетховена и не одобрял Шуберта, упрекая его в том, что мы теперь назвали бы «натурализмом», что Чайковский очень резко отзывался о Брамсе, что Прокофьев и Шостакович не любят (мягко говоря) Скрябина; что Скрябин сам в последние свои годы дошел почти до полного музыкального солипсизма (ценил только кое-что в Шопене и Вагнере, как в подступах к его собственной музыке); что Вагнер, когда ему принесли только что появившийся «Requiem» Брамса, гневно бросил его на пол; что Рахманинов в разговоре с Артуром Рубинштейном<sup>4</sup> сказал: «Музыка, собственно, после Шумана и Чайковского кончилась»; что Дебюсси или Стравинский (не помню кто, возможно, оба) сказали, будто Бетховен был несомненно великим человеком, но вряд ли музыкантом и т. д., и т. п. ad infinitum<sup>5</sup>.

Мы эту картину хорошо знаем. Всякая мощная индивидуальность стремится стихийно распространиться «на весь мир», но, к счастью, встречается с подобными же индивидуальностями, отчего и возникают столкновения. Точно по Гераклиту: борьба — отец и повелитель всего на свете. Да не обидятся великие, но неуживчивые люди, если я скажу, что они похожи на одуванчиков и кроликов; если бы не существовало на земле никаких других растений и животных, то одуванчики и кролики в два-три месяца покрыли бы всю нашу планету.

Стараться переубедить, внушить чувство справедливости, смягчить неприязнь у этих «борцов» (великих творцов) — нелепо и бесполезно. Попробовали бы мы убедить Шопенгауэра, что Гегель великий и глубокий философ!

---

<sup>4</sup> Рассказывал мне это сам Артур Рубинштейн. Они встретились в поезде и ехали в одном купе.

<sup>5</sup> До бесконечности (лат.).

Отвращение Льва Толстого к Шекспиру, столь недвусмысленно выраженное в статье «Король Лир», или его пересказ вагнеровского «Кольца нибелунга» в книге «Что такое искусство» приводят меня почему-то всегда в состояние неудержимого веселья. Если бы не было этих потасовок между нашими «властителями дум», этого восхитительного зрелища, гораздо более интересного, чем бокс или футбол,— скудно стало бы на белом свете.

Ссорьтесь, сколько хотите, товарищи «властители», но помните, что мы, исполнители, а тем более педагоги, не пойдем за вами ни в коем случае, нам пристало быть зрителями, а не участниками спектакля, который вы нам даете.

Я не проповедую ни всеядности, ни абсолютной «терпимости» — признаков безличия или безразличия. Но мне кажется — я выше говорил об этом,— что бывает та степень исторического познания (плюс переживания), которая позволяет не участвовать в спорах и раздорах композиторов, а видеть в них детали большого, замечательного и глубоко закономерного процесса. «Мораль» композитора весьма отлична от морали исполнителя. Исполнитель должен обладать тем чувством объективности и справедливости, которым не может обладать автор. А ведь справедливость может быть чувством более высоким и страстным, чем всякая любовь или ненависть. В этом, быть может, единственное преимущество исполнителя, этически-эстетический перевес его над композитором,— явление чрезвычайно редкое, ибо неосуществимое без большого дарования.

Очень часто вместо Справедливости (с большой буквы) мы видим простое соглашательство.

В действительности, конечно, бывает сплошь и рядом, что исполнитель предпочитает одну музыку другой (одному ближе Брамс, другому — Скрябин и т. п.). Исполнители часто сознательно пропагандируют одно направление, один стиль, но не все и не разные. Это — явление закономерное, это сама жизнь.

Но «справедливости», «универсализм» — все-таки явление более высокого порядка.

Когда Владимиру Горовицу было года 22, он с большим напором говорил мне, как сильно он любит Моцарта и Шумана и как ему чужд Бетховен, который-де не затрагивает его нисколько,— это уже не Моцарт и еще не Шуман, что-то среднее и даже срединное между ними. Представляете, каково мне было слушать, когда моя любовь к Моцарту и Шуману не ущемляла, а усиливала мою любовь к Бетховену! Впрочем, думаю, что с тех пор взгляды Горовица значительно изменились.

Очень сильные виртуозы вроде Гилельса и того же Горовица в юности обычно предпочитают Листа и Рахманинова многим другим композиторам, заслуживающим не меньшего, если не большего внимания, вероятно, потому, что эти композиторы

(и гениальные пианисты) дают особенный простор их изумительному пианистическому дарованию. Но стоило молодому Гилельсу несколько лет основательно поработать над музыкой и над собой, как он признался мне, что фортепианный концерт Шумана считает лучшим концертом в мире. И это после того как он уже играл концерты Листа, Чайковского, Рахманинова. Мы все знаем, как прекрасно он играл впоследствии Второй концерт Брамса, а также в сезоне 1955/56 года все пять концертов Бетховена.

Требование (вернее, пожелание) «универсализма»<sup>6</sup>, которое я предъявляю к исполнителю (к пианисту особенно, так как для фортепиано написана музыка, по своему объему, разнообразию, богатству и красоте не уступающая ни симфонической, ни камерной, ни оперной, ни хоровой музыке), — требование-пожелание это может вызвать у иного ироническую улыбку: нельзя мол, объять необъятного. Нет, можно. Это доказывали Лист, Рубинштейн, почти в той же мере Иосиф Гофман и некоторые другие; в наше время это доказывают Рихтер, Гилельс, Софроницкий и, наверное, ряд зарубежных пианистов, которых знаю, к сожалению, только по некоторым записям. Одно из первых мест, как мне кажется, занимает Бенедетти Микеланджели — и вовсе не только в отношении репертуара. Огромный и разнообразный репертуар Софроницкого, Якова Зака и еще некоторых наших пианистов радует не только меня, но всю нашу музыкальную общественность.

Некоторая «равнодействующая» между жизнью и личностью определяет характер и объем деятельности пианиста. Один, окончив превосходно консерваторию, становится профессиональным концертмейстером, другой целиком отдается педагогике, почти не оставляя себе времени для упражнения и совершенствования, третий смолоду «выходит в люди», им интересуется аудитория, он может всецело посвятить себя концертной деятельности. Но всем им нужен «универсализм», сиречь культура, без которой никто не может быть полезным и желанным деятелем в наше время. Приходится повторять и этот трюизм. Пушкин имел однажды неосторожность сказать: «Поэзия, прости господи, должна быть немного глуповата». Некоторые музыканты, а между ними есть и композиторы, и исполнители, делают не совсем правильный вывод: если так, то музыке пристало быть совсем дурочкой.

Мы, педагоги, иногда диву даемся, почему, несмотря на превосходные способности, даже дарование, несмотря на понимание музыки и инструмента (результат хорошей школы), столь немногие пианисты становятся интересными, захватывающими исполнителями, могущими пользоваться вниманием аудитории

---

<sup>6</sup> Ясно, что пол суннверсализмом» я не разумею владения всей абсолютно фортепианной литературой в смысле количественном — скорее, в качественном

Причина, думаю, та, что у большинства при всех прочих данных отсутствует «дирижерское начало», творческая воля, личность, что они играют то, чему их научили, а не то, что они сами пережили, продумали и проработали. А для пианиста — в силу того, что он одновременно является «законодателем и исполнителем», «хозяином и слугой — это отсутствие творческой воли особенно пагубно. Певцу в опере помогает дирижер и режиссер, в камерном концерте — аккомпаниатор (вспомним хотя бы прекрасный ансамбль Дорлиак — Рихтер), но кто поможет пианисту-солисту, если он сам себе не поможет?! Нет безотраднее впечатления, чем исполнение «хорошего», «дельного», «владеющего техникой», «музыкального» пианиста, вызывающего впечатление, что он аккомпанирует несуществующему солисту. Увы, голос за сценой не раздастся, унылый «всадник без головы», пошатавшись некоторое время по музыкальным просторам, исчезает, не оставив даже впечатления привидения.

На противоположном полюсе исполнение большого пианиста с яркой индивидуальностью, страстной волей, особенно если он при этом композитор (разительный пример — Рахманинов). Раз уж зашел опять разговор о Рахманинове, позволю себе сообщить некоторые размышления о нем, так как они имеют для меня принципиальное значение.

Быть может, покажется парадоксальным мое утверждение (вернее, непосредственное ощущение), что исполнение Рахманиновым собственных произведений или, скажем, «Тройки» Чайковского (и многого, многого другого) и, с другой стороны, исполнение им же Б-то!Гной сонаты Шопена (как мы их знаем по записи) — две различные категории исполнительского искусства. В первом случае полнейшее слияние исполнения с исполняемым, истинность, правдивость, правдивее которой ничего и представить себе нельзя; во втором — рахманизованный Шопен, эмигрант, получивший такую инъекцию здоровой русской крови, почти «замоскворецкой» удали, что и узнать подчас его трудно после такой операции. А ведь в том и другом случае играет один и тот же гениальный, неповторимый пианист! Знаю, что многие со мной не согласятся, даже обидятся за Рахманинова. Что делать, если это мое «непреодолимое» ощущение, если хотите — убеждение? Один остроумный писатель говорил, что в любой философии можно найти место, где автор высказывает свое убеждение, или, пользуясь словами старинной мистерии: «*adventavit asinus, pulcher et fortissimus*» («грязет осел, прекрасен и силён»). Янисколько не обижусь, если читатель вспомнит этого осла в связи с моим «убеждением», тем более что я с ослиным упрямством буду отстаивать его.

То, что я назвал двумя различными категориями исполнительского искусства, поневоле затрагивает так называемые «вопросы стиля». Позволю себе довольно легковесно, без должной «серьезности», высказаться на этот счет.

По-моему, есть четыре вида «стиля исполнения». Первый —

никакого стиля: Бах исполняется «с чувством» а la Chopin или Фильд, Бетховен — сухо и деловито а la Clementi, Брамс порывисто и с эротизмом а la Скрябин или с листовским пафосом, Скрябин — салонно а la Ребиков или Аренский Моцарт — а la старая дева и т. д., и т. д. Это не выдумка — все это я слышал собственными ушами.

Второй — исполнение «мóрговое»; исполнитель так стеснен «сводом законов» (часто воображаемых), так старательно «соблюдает стиль», так доктринерски уверен, что можно играть только так и никак не иначе, так старается показать, что автор «старый» (если это, не дай бог, Гайдн или Моцарт), что в конце концов бедный автор умирает на глазах у огорченного слушателя и ничего, кроме трупного запаха, от него не остается<sup>7</sup>.

Третий вид, который прошу никак не смешивать с предыдущим, — исполнение музейное, на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху их возникновения, например, исполнение Бранденбургского концерта с небольшим, времен Баха, оркестром и на клавесине со строгим соблюдением всех тогдашних правил исполнения (ансамбль Штрасса, Ванда Ландовска с ее клавесином; для полноты впечатления было бы желательно, чтобы публика в зале сидела в костюмах эпохи: париках, жабо, коротких штанах, туфлях с пряжками — и чтобы зал освещался не электричеством, а восковыми свечами).

Четвертый вид, наконец, — исполнение, озаренное «проникающими лучами» интуиции, вдохновения, исполнение «современное», живое, но насыщенное непоказной эрудицией, исполнение, дышащее любовью к автору, диктующей богатство и разнообразие технических приемов, исполнение под лозунгом: «Автор умер, но дело его живо!» или «Автор умер, но музыка его жива!», если же автор жив — под лозунгом: «И будет жить еще в далеком будущем».

Ясно, что виды № 1 и №2 отпадают: первый из-за глупости, незрелости и молодости, второй — из-за старости, перезрелости и глупости.

Остаются: №4, бесспорно, самый лучший, и №3 — в виде ценного, весьма ценного приложения к нему.

Однако довольно схем. Никак не втиснешь в них всего многообразия и богатства исполнительских индивидуальностей и направлений. Верным для меня остается одно: стиль, хороший стиль — это правда, и истина. Знаменитое изречение Бюффона — «le style e'et l'homme» («стиль — это человек») — должно быть дополнено не менее знаменитым изречением Буало: «Il n'y a que le vrai qui est bon» («только правдивое прекрасно»).

---

<sup>7</sup> Вот почему я позволил себе назвать этот «стиль» «морговым». Во втором томе «Методических записок» под редакцией и при участии проф. А. А. Николаева этот стиль ошибочно назван «мозговым». Это печальное недоразумение к мозгу я питаю величайшее уважение, а к моргу — величайшее отвращение.

Не каждому дается легко эта истина, но честно ищущему, страстно желающему, неутомимо работающему она откроется.

Чем талантливее, музыкальнее<sup>8</sup> пианист, тем меньше его беспокоят «вопросы стиля», как они обычно представляются педагогам-методистам, тем ярче он будет в своем исполнении воплощать истину: материал рождает форму — истина, которая может многое объяснить в искусстве. Рахманинов, играющий Шопена гениально, но не по-шопеновски, возбуждает восхищение, несмотря на его явное расхождение с автором, потому что властная индивидуальность в соединении с неслыханным мастерством всегда влечет за собой и потому, что явление это стихийное, не вытекающее из каких-то соображений, умозаключений, стараний и рассудочных предпосылок. «Ему дозволено» — вот что мы ощущаем. Тут царство «силы», власти, могущества. Вспоминается изречение Бетховена: «Kraft ist die Moral derer, die sich vor andren auszeichnen,— sie ist auch die meinige» («Сила — мораль тех, кто выделяется среди других,— она и моя мораль»).

Но уберите гений и оставьте силу — что получится? — В лучшем случае произвол, в худшем — «хулиганство».

Еще раз напоминаю, нет более ложной тезы, чем знаменитое «nichts ist wahr, alles ist erlaubt» («нет истины, все дозволено»).

Исполнитель в поисках правдивости будет руководствоваться противоположной формулой — есть истина, не все дозволено! Когда ученик впадает в произвол, оригинальничает, неистовствует, я ему напоминаю превосходное стратегическое правило: надо иметь артиллерию, но не показывать ее. Если слово «артиллерия» мы заменим словами «индивидуальность», «оригинальность», «темперамент» и многими другими, то правило для артиллериста будет также правилом для пианиста.

Беспредельная почти возможность играть п о р а з н о м у (ведь «истина» тоже бесконечна), хорошо и прекрасно (но и в многообразии есть своя «иерархия»!) — явление, приводящее меня всегда в восхищение; то же происходит и в других искусствах, то же происходит в природе с ее бесконечным разнообразием жизненных форм<sup>9</sup>.

Представьте себе ради наглядности, что вы слушаете трехчасовой вечер средне-хорошего училища или консерватории, на котором подвизается десяток учеников, пусть даже безукоризненно исполняющих свои пьесы, а затем представьте себе, что вы слушаете в те же 3 часа 6—7 прекрасных пианистов-художников. В первом случае все сливается в некую серую массу, вам

---

<sup>8</sup> Слово, которое так не любил Бузони. Он считал возможным применение его только к инструменту, но не к человеку.

<sup>9</sup> Сознание это значительно смягчает ригоризм лично моих педагогических требований — конечно, в случаях, когда с учеником можно уже разговаривать, не только приказывать ему.



кажется, что вы слышите все время одно и то же. Во втором случае — какое разнообразие, сколько прекрасных неожиданностей, сколько противоречий, борющихся качеств, каждый раз другой инструмент, хотя на самом деле тот же, другая музыка все «другое», как в беспредельной природе, где не только двух носов, но и двух листочков одинаковых нет! Или представьте себе, что Персимфанс исполняет три разные симфонии, а затем исполняют их три крупных дирижера. Эти наивные впечатления и наблюдения (несмотря на их примитивность, опровергнуть их значение трудно) рожают оптимистический вывод\* хорошего гораздо больше, чем плохого! Здесь действительно качество переходит в количество.

Пишу я об этих банальнейших, всем известных вещах, как и во многих других случаях, потому только, что наблюдение над самыми обыкновенными, заурядными явлениями жизни, если о них поразмыслить немного, дает ключ к разрешению многих задач и исправлению многих ошибок. Если бы основатели Персимфанса так же ясно осознавали «явление» «всадника без головы», как я, то Персимфанс существовал бы (и с полным правом) только как один из методов работы, ни в коем случае не как концертная организация, призванная обслуживать десятки тысяч слушателей.

Я привел эти два впечатления — одно от хорошего ученического вечера, другое от исполнения нескольких прекрасных пианистов — впечатления, которые легко может испытать каждый, а если не испытать, то вообразить, — привел их, так как даже эта регистрация простейшего факта может заставить мысль работать и сделать из него полезнейшие выводы. Этим выводам и посвящена в значительной части моя книжка. Еще раз напоминаю, что мой адресат — массовый педагог фортепианной игры и его ученики.

Альбрехт Дюрер в своих рассуждениях о живописи говорил, что существуют законы прекрасного, доказуемые истины, отвергающие вкусовой подход к искусству (нравится — не нравится), которым обычно руководствуется толпа. Искушенный, понимающий не раз скажет себе: мне не нравится, но это хорошо. Неискушенный, непонимающий говорит: мне не нравится (или — непонятно), значит плохо, или — нравится, значит хорошо (хотя бы и было на самом деле плохо). О, если бы мы достигли такой «страстной объективности», как у Дюрера, Леонардо, — насколько лучше мы бы судили и рядили в мелких и крупных вопросах искусства!

Не могу не привести здесь одно суждение, которое мне особенно дорого. Гайдна спросили, кого он считает лучшим композитором. Он ответил: «Клянусь перед богом и как честный человек, что лучшим композитором считаю Моцарта, ибо он владеет в совершенстве правилами композиции и обладает самым лучшим вкусом». И все!

Эта с виду скупая фраза на самом деле полна глубокого

смысла; расшифруйте ее хорошенько, и вы увидите, как важно то, что здесь сказано.

О музыковедении. Вопросы суждения о нашем искусстве, музыке, естественно, приводят к размышлению об ученом, Musikgelehrte, музыковеде, музыканте-писателе. Знаю, что некоторые большие композиторы и исполнители весьма прохладно, чтобы не сказать более, относятся к этой категории деятелей музыкального искусства. Всем известны многочисленные шуточки, отпускаемые на их счет,— например, рассуждение о музыке приравнивается к рассказанному обеду, а для голодного этого маловато, etc.

Я лично чрезвычайно высоко ценю и люблю высказывания и исследования в этой области, конечно, если они исходят от действительно авторитетных лиц.

В нашей пианистической сфере, например, труд Фил. Эм. Баха «Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen...»<sup>10</sup> был и остался надежнейшим и превосходнейшим руководством — и прежде всего потому, что та старая музыка, для понимания и усвоения которой и предпринят этот труд, была и осталась живой, превосходнейшей музыкой и по сей день.

А сколько прекрасных книг написано о музыке великими музыкантами! Вспомним только: у нас — высказывания Глинки и чудесные статьи Чайковского, Серова, многие у Стасова и т. д., и т. д., а в наше время — труды Асафьева (Глебова) ", Соллертинского (к сожалению, он написал очень мало; с его огромным талантом и эрудицией он мог написать еще массу хороших вещей), интересные книги профессора М-азеля и многое другое (я называю только малую часть всего ценного, что создано у нас в музыковедении).

В область музыковедения я мысленно включаю также все написанное Шуманом, Вагнером, Листом, Берлиозом и многими их предшественниками. Правда, труды Вагнера ставили себе главной целью пропаганду и доказательство его собственной правоты как творца музыкальной драмы. Даже в прекрасной книжке «Бетховен» он недвусмысленно указывает, что финал Девятой симфонии есть предтеча его музыкальной драмы и в этом главное ее значение. Такой страстный и волевой борец за свое искусство, величайший, единственный в мире искусства, не мог иначе рассуждать. Но если вы откинете «автопропаганду\* — сколько глубочайших, проникновенных, страстных мыслей высказано в его литературных трудах! Нельзя их не читать, хотя бы они и вызвали иногда чувство протеста.

---

<sup>10</sup> «Очерк истинного способа игры на клавире...» (1753).

<sup>11</sup> Несмотря на некоторую настойчивость его суждений, его «Триединство» великолепного музыканта, литератора и ученого остается явлением уникальным (достаточно напомнить «Симфонические этюды»).

У нас хорошо известна прекрасная книга Листа о Шопене. Когда он пишет о произведениях своего друга, слог его для нашего слуха бывает излишне патетичен, выпретен, но это так понятно — гениальный музыкант, чувствуя беспомощность слова в передаче высоких чувств, сильных эмоций, которые он так легко передавал средствами своей игры, средствами музыки, поневоле впадал в пафос, ставил множество восклицательных знаков естественно чураясь более хладнокровного делового изложения своих мыслей и чувств. И наряду с этим он не менее умен чем Бальзак, когда пишет о человеке общества», о его внутреннем складе и поведении. Эти страницы, пожалуй, самые замечательные в книге.

К сожалению, у нас мало популярны (может быть, потому, что носили отчасти случайный характер) прекрасные объяснения Листа к программам концертов, даваемых им в разгар его дирижерской деятельности в Веймаре. Трудно себе представить лучшие «аннотации» к музыке. Блестящее литературное изложение, ум, сочетающийся с тонким остроумием, глубина и точность музыкальных характеристик делают эти пояснения к программам поистине образцом всех подобных опытов. Главное требование, какое можно предъявить к этому «музыковедческому жанру», — краткость, лаконичность и содержательность — здесь удовлетворено полностью.

О Шумане и говорить нечего — его краткие советы учащимся, рецензии и статьи заслужили себе по праву внимание и любовь всех музыкантов.

Берлиоза, как он предстает перед нами в своих письмах, статьях и (я бы сказал) музыкальных новеллах, я считаю ничуть не менее блестящим литератором, чем музыкантом. Признаюсь даже по секрету, что как литератор он мне доставляет больше радости, чем как композитор (за исключением, конечно, некоторых действительно гениальных мест в Реквиеме, «Осуждении Фауста», в Фантастической симфонии)<sup>12</sup>.

Почему я занялся здесь перечислением всем известных шедевров литературы о музыке? Да потому, что наши молодые (а иногда и среднего возраста) музыковеды недостаточно понимают смысл, значение и прелесть трудов упомянутых выше авторов. У них преобладают какие-то представления о «научности», «анализе» и точном описании предмета исследования, которые в большинстве случаев наводят на читателя непреодолимую скуку. Нельзя говорить об искусстве слишком уж нехудожественным языком! В последнее время, впрочем, замечается некоторый подъем в жанре, именуемом диссертацией, но далеко еще не достаточный. Все еще слишком много места отводится протокольному описанию того, что происходит в музыкальном

---

<sup>12</sup> Я уже раньше упоминал Курта Швейцера, Пирро и других, которых рекомендую изучать (разумеется, критически) и педагогам, и учащимся

сочинении (в таком-то такте мелодия делает скачок на квинту вверх, там-то бас опускается на кварту вниз и т. д., и т. п.) Эти-то описания, вероятно, дали повод для шуток вроде «рассказанного обеда» и подобных. Поэзия и художественная проза часто пользуются методом «протокольного» изложения и обычно в самых значительных, самых захватывающих, я бы сказал, «роковых» местах повествования. Понятно почему. Смысл повествования так велик, так глубок, в этом месте столько сосредоточено, что всякое лишнее слово, междометие, малейшее выражение чувства, «игра воображения» только испортили и ослабили бы его

Вот непревзойденный образец:

Нева всю ночь  
Рвалась к морю против бури.  
Не одолев их буйной дури ..  
И спорить стало ей невмочь..  
Поутру над ее берегами  
Теснится кучами народ.  
Любуясь брызгами, горами  
И пеной разъяренных вод  
Но силой ветров от залива

Перегражденная Нева  
Обратно шла, гневна, бурлива,  
И затопляла острова,  
Погода пуще свирепела,  
Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клокоча и клубясь  
И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась. Пред нею  
Все побежало, все вокруг

Вдруг опустело — воды вдруг  
Втекли в подземные подвалы,  
К решеткам хлынули каналы,  
И всплыл Петрополь, как тритон,  
По пояс в воду погружен

Это точно, как протокол, и достоверно, как документ,— и это высочайшая поэзия!

Или протокольная прозаичность конца того же «Медного всадника»:

...Пустынный остров. Не взросло  
Там ни былинки. Наводнение  
Туда, играя, занесло  
Домишко ветхий Над водою  
Остался он, как черный куст.  
Его прошедшею весною

Свели на барке. Был он пуст  
И весь разрушен. У порога  
Нашли безумца моего,  
И тут же хладный труп его  
Похоронили ради бога.

Подбор слов, постоянные enjambements<sup>13</sup> как будто стараются уничтожить даже воспоминание о том, что вы прочитали поэму,— и вы тем более воспринимаете это как поэзию! С самой большой буквы Поэзию!

А сколько «протокольных» мест у Гоголя! И какие!

Вспоминаю еще один гениальный «протокол»: описание грехопадения Эммы в «Мадам Бовари», когда она колесит с Леоном в наглухо закрытой карете, колесит и колесит по улицам, на-

---

<sup>13</sup> Переносы {фр.}г. фраза, начатая в одной стихотворной строке, продолжается в следующей строке.

бережным и площадям Руана, приводя в отчаяние измученного возницу.

Должен сказать, что некоторые протокольные описания на ших музыковедов так же мало похожи на описываемую ими музыку, как мало похож путеводитель по Руану на перечисление улиц, переулков и площадей, по которым следовала карета с Леоном и Эммой...

«Протокол» как гениальный художественный прием у Флобера — и бездарный словесный пересказ того, что формально — только формально — происходит в музыке'

Считаю, что от этих\* скверных, сугубо формалистических диссертационно-музыковедческих привычек надо отойти раз и навсегда. Музыканту они не нужны, так как он же слышит, немусыканту тем более, так как для него они непонятны

Одним из самых увлекательных занятий для меня как человека, размышляющего об искусстве, и педагога является исследование и анализ законов материалистической диалектики, воплощенных в музыкальном искусстве, в самой музыке, а также в ее исполнении столь же определено и ясно, как они воплощены в жизни, в действительности. Как интересно и поучительно проследить законы борьбы противоречий, проследить, как теза и антитеза приводят к синтезу в искусстве точно так же, как в жизни!

Таким обсуждениям мы в классе посвящаем иногда много времени. Пианист, знающий и чувствующий эти законы, всегда сыграет лучше, одухотвореннее, логичнее, выразительнее, чем пианист, которому они недоступны и неизвестны. Это слишком большой вопрос, достойный специального исследования и описания, к тому же требующий большого количества нотных примеров и подробного их анализа,— поэтому я не смогу включить его в этот очерк. Но чтобы направить мысль читателя по этому пути, приведу все-таки один маленький пример из моей практики, который может кое-что объяснить.

Многие ученики проходили в моем классе 7-ю сонату ор 10 №3 D-dur Бетховена. Почти не было случая, чтобы я был сразу удовлетворен исполнением следующего места перед концом последней, четвертой части:



Одни ученики слишком твердо подчеркивали сильную часть каждого полутакта, отдавая предпочтение смене гармонии, происходящей именно на сильной части такта; другие же, оче-

видно, в рассуждении, что синкопа всегда требует известного акцента, играли так:



придавая таким образом прелестному синкопированному ритму характер, напоминающий кэк-уок. Для каждого, имеющего уши, ясно, что и то, и другое исполнение грубо и неверно. Ученику можно помочь, если ему разъяснить, что в данном небольшом чудесном отрывке из сонаты происходит совершенно очевидная борьба противоречий. С одной стороны, требует к себе внимания (если так можно выразиться, тянет к себе) смена гармонии плюс сильная доля такта, с другой стороны, синкопа, во всех случаях жизни требующая известного акцента, тоже «тянет к себе». Эти две противоречивые детали музыкальной фразы можно тоже охарактеризовать как тезу и антитезу. Но вся фраза в целом есть синтез. Мы, музыканты, склонны заменить слова «синтез» словом «гармония». Ясно, что для достижения гармонии в исполнении данного места нужно «сбалансировать» акценты на сильных долях такта и на синкопах — получится исполнение верное и красивое. Это очень легко показать на фортепиано и очень скучно так детально описывать.

Думаю, что читатель легко поймет, о чем речь идет, и из этого маленького примера сумеет сделать далеко идущие выводы. Диалектика — не метафизика, она не носится где-то в воздухе над нами, а присутствует всюду в жизни. Я ее чувствую и в том, как трава растет, и в том, как Бетховен сочиняет. Природа — мать диалектики.

Примеров такой работы с учениками — с призывами к пониманию и эстетическому выражению законов диалектики — я мог бы привести тысячи и тысячи. Но думаю, что и этого маленького примера достаточно. Нечего и говорить, что диалектическое мышление особенно помогает тому, кому это «не дано свыше», в овладении большими циклическими формами, в убедительном, живом разворачивании музыкального процесса, в передаче целостного композиторского замысла.

Мой очерк был бы неполным, если бы я не упомянул об одном всем известном средстве музыкального воспитания, о записях, магнитофоне, патефоне... Для талантливых и подвинутых пианистов записи на пластинку сейчас, пожалуй, самое сильное воспитательное средство. На пластинках запечатлено столько замечательного и прекрасного, что они мне внушали иногда

греховную мысль, будто недалеко то время, когда обучение подвинутых пианистов на высших курсах консерваторий или в аспирантуре индивидуальными педагогами отомрет само собой педагога уступят место пластинкам.

И сейчас бывает сплошь и рядом, что какойнибудь талантливый и «сознательный» молодой пианист приносит мне в класс Второй концерт Рахманинова и хочет, чтобы я ему давал советы! «Зачем я тебе нужен, когда советы может тебе дать сам Рахманинов,— говорю я ему тогда.— Послушай раз десять или двадцать пластинку, а потом я тебя раз послушаю чтобы увидеть, как на тебя подействовало это „слушание музыки“».

Очень было бы желательно, чтобы крупнейшие мастера записывали не только легкую (в техническом отношении) художественную музыку, доступную для исполнения малоподвинутым ученикам, но и инструктивную, некоторые этюды Черни, Клементи, Крамера и т. д. Многие сонаты Клементи сейчас уже записал В. Горовиц — мы, педагоги, не можем не приветствовать этого. Гофман в своих советах обучающимся фортепианному искусству говорит, что надо стараться слушать по возможности только хорошее исполнение и избегать плохого. Сейчас это легко осуществимо.

Впрочем, я, кажется, ломлюсь в открытую дверь: ведь распространение пластинок и радиослушания во всем мире колоссально, и, по-видимому, нет человека, который оставался бы вне этого типичнейшего явления и грандиозного завоевания нашей современности с ее головокружительной техникой.

На этом я хочу поставить точку.

Предполагалось, что к моим запискам будет прибавлен еще большой труд моей ассистентки Т. А. Хлудовой, в котором подробно рассказывается, как мы в классе работаем над отдельными произведениями различных авторов и разных эпох.

Хотя такая работа без использования записей (без магнитофона!), без живого звучания неизбежно недостаточна и не может до конца раскрыть содержание урока, тем не менее она для учащихся, несомненно, очень полезна. Вследствие безвременной кончины Т. А. Хлудовой пришлось печатание этой работы отложить на неопределенный срок. Это тем более досадно, что в моей книжке я, собственно, даю только одно детальное описание работы над произведением — я имею в виду сообщение о работе над *Allegretto* из сонаты *Quasi una fantasia* Бетховена в первой главе (о художественном образе). Да и то пришлось отказаться от мысли зафиксировать в словах всю техническую и звуковую работу, отделку педали и прочее, ибо без реального звучащего субстрата (опять: без магнитофона!) такая, пусть даже самая кропотливая, фиксация учебного процесса меня не удовлетворяет.







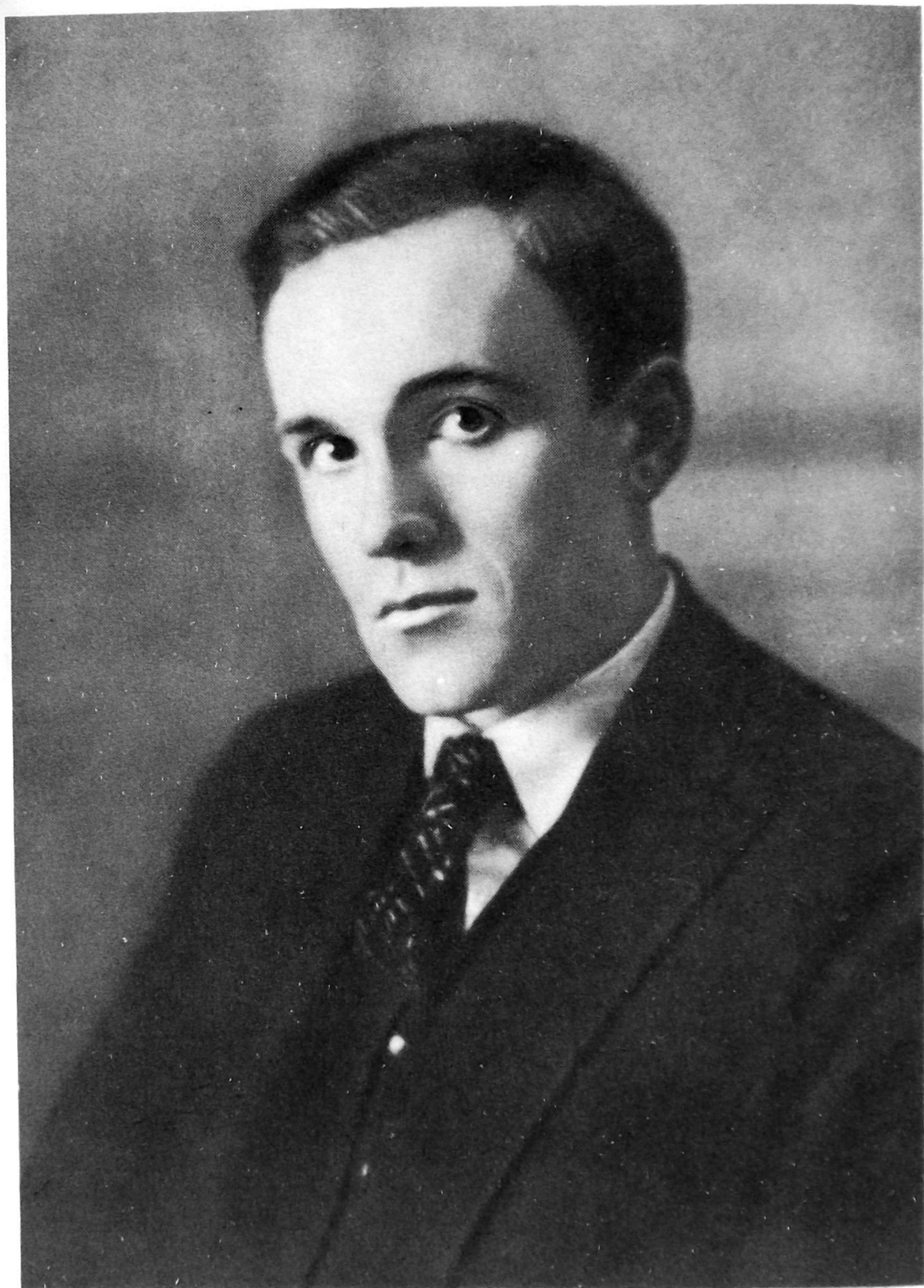
Г. Г. Нейгауз (20-е годы)



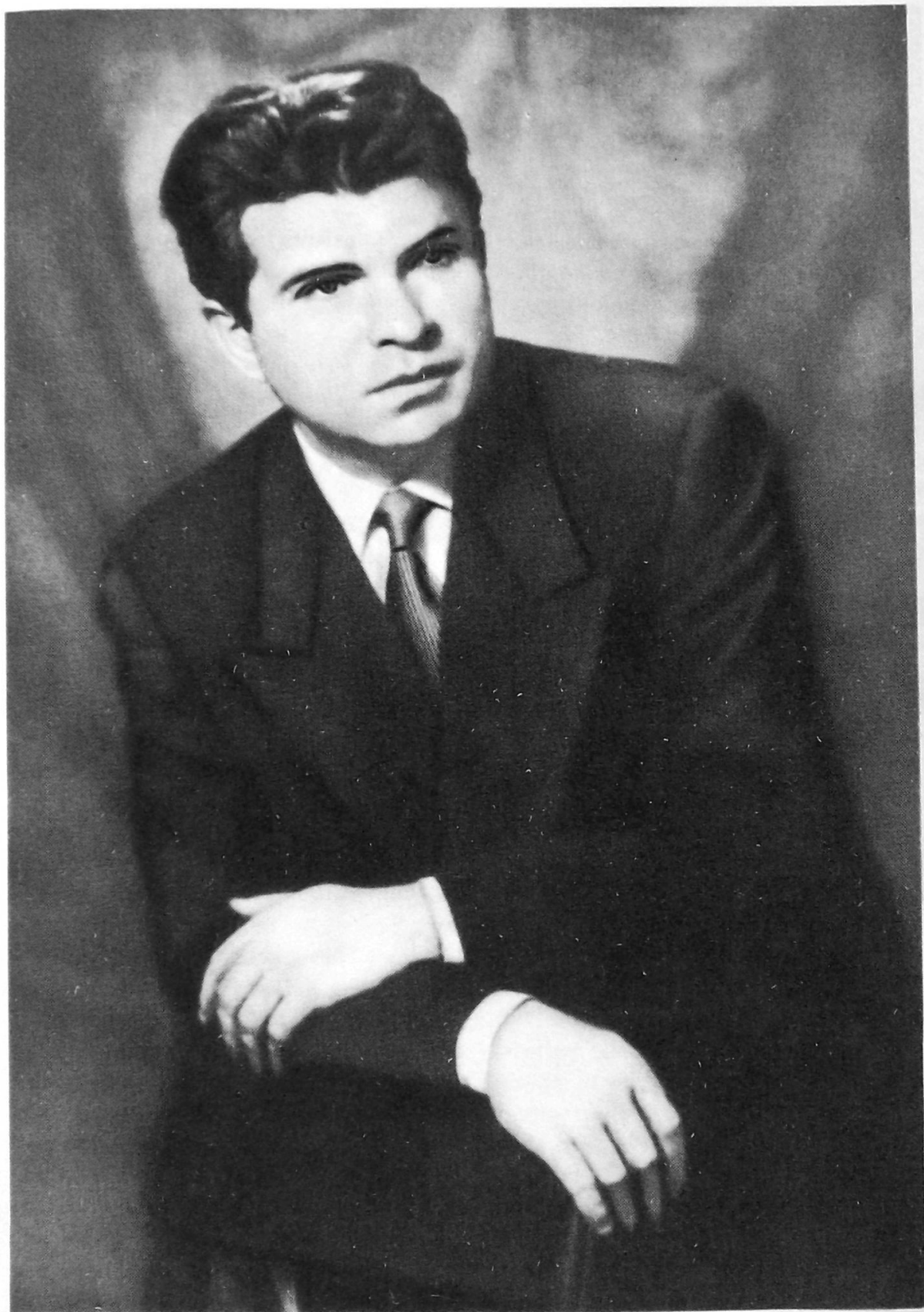
Густав Вильгельмович и Ольга Михайловна Нейгаузы  
с сыном Генрихом



Г. Г. Нейгауз со своим сыном Станиславом



Святослав Рихтер



Эмиль Гилельс



Ассистенты Г. Г. Нейгауза  
Слева направо: С. Нейгауз, Л. Наумов, Е. Малинин

## 1.

Имя Генриха Нейгауза, выдающегося советского пианиста и педагога, широко известно культурному миру. Оно уже давно олицетворяет собой многие лучшие черты искусства музыкального исполнения; оно неотделимо от успехов советской пианистической школы.

Нейгауз — художник вдохновенный. Это пианист благородного пафоса и страстного порыва, пианист того типа, который теперь, к сожалению, встречается все реже и реже. Все внешнее отступало у него на задний план перед значительностью внутреннего переживания. В игре его не было пустых мест, освященных временем шаблонов, рутины и ремесленничества. Она была полна жизни, сочетала удивительную ясность мысли с увлеченностью, четкость линий с живописными пятнами. Свободная от штампов и механичности, она подкупала необыкновенной пластичностью и гибкостью музыкальных образов.

Нейгауз никогда не портил исполнение нарочитыми излишествами. Он не был холоден и мелочен. От широких мазков он как-то незаметно, органично переходил к самым нежным, мягким нюансам. В его интерпретации, столь непринужденной и естественной, не встречалось ничего (ни в главном, ни в деталях), что не было бы внушено чувством и передано с полной непосредственностью и вместе с тем с полным знанием дела.

В игре Нейгауза отсутствовали предвзятость и сухость. Он совсем не походил на иных пианистов, у которых больше поверхностного блеска, чем глубины, больше порядка, чем природного дарования. Он был далек от тех, кто скорее «конструирует» исполнение, чем истинно творит. Он играл предельно искренне, просто и в то же время темпераментно, передавал идеи автора с естественностью и романтической взволнованностью, вносил в исполняемое МНОЖЕ своих личных дум, переживаний, интересов.

Исполнение у него лилось свободно, легко, без внутреннего нажима, без насилия над материалом. Меньше всего тяготел он к мелочной точности, к педантичной размеренности. Его исполнительские образы были полны ощущения действительности; в них — большая интенсивность чувств, напряженность и лирическая проникновенность, постоянное внутреннее горение, бодрящая свежесть; в них — своеобразное отражение романтики нашей эпохи, биение пульса современности, словом, сама жизнь, прошедшая через бурный темперамент художника.

Нейгаузу было свойственно глубокое понимание различных стилей, восприятие музыки не только в плане чисто эмоциональном, но и в плане интеллектуальном. Немногие могли так постигать существо исполняемых произведений и учить других постигать это существо, как он. У него была своя особая манера раскрывать характер музыки в кратких формулах, «крылатых» фразах. Одним словом, он умел определить красоту произведения, вызвать о нем то или иное представление, и самое беглое замечание его давало толчок к чувствам и

размышлениям, в результате которых оживала целая эпоха с ее особенностями и стилем

Естественно, что в искусстве Нейгауза, столь непосредственном, чутком, живом и в то же время мудром и стильном, все было проникнуто разумом интерпретируемое жило в его сознании с редкой полнотой и ясностью.

Нейгауз художник мыслящий Он постоянно стремился к обобщениям художественным психологическим, философским Можно сказать, что он был одновременно и артист мысли, и артист переживания. Напряженность нервного импульса сочеталась у него с органичностью раскрытия замысла, чувство всегда подкреплялось пониманием Он играл на редкость продуманно, сознательно, убежденно

Нейгауз тонко чувствовал поэтическое содержание исполняемой музыки, ее форму, логику ее развития С помощью всех имевшихся в его распоряжении средств он добивался прежде всего выражения самой сущности художественного произведения Музыка, образ, поэтический смысл всегда были для него на первом плане

Не случайно он сам говорил «Только тот нюанс хорош, который разъясняет музыку. Вне музыки для него действительно не существовало оттенков, штрихов, приемов, материал рождал форму и приемы исполнения.

Исполнительское творчество, то есть работу над художественным образом и его воплощением в звуках, Нейгауз понимал как дар угадывать и воссоздавать то, что скрыто в тексте произведения. Когда Нейгауз говорил, что «в нотной записи есть абсолютно все», он тем самым утверждал, что нотный текст, несмотря на известные несовершенства, дает все средства для проникновения в авторский замысел Каждая мелочь в тексте существенна, ибо она, являясь органической частицей целого, имеет определенный смысл, выразительность и позволяет глубже вывить художественный образ.

Исключительно большое значение придавал Нейгауз целостному охвату произведения. Он считал, что тот, кто не чувствует и не понимает целого, не может претендовать на истинно высокие достижения в исполнительском искусстве, не может овладеть до конца ритмом исполнения.

«Я знал в моей жизни,— вспоминал Нейгауз,— прекрасных пианистов-виртуозов, обладавших чудесными руками, прекрасной техникой, совершенством и изяществом, но не обладавших тем, что мы называем чувством целого, и поэтому не умевших сыграть ни одной крупной вещи (сонаты Бетховена или Шопена, ни одного концерта) удовлетворительно с точки зрения формы»<sup>1</sup>.

В игре самого Нейгауза нас особенно привлекала гармония ритма, вытекающая из целостного исполнительского замысла. В его интерпретации всегда

---

<sup>1</sup> Большинство высказываний Нейгауза, использованных в настоящем очерке, взяты из его работы «Об искусстве фортепианной игры», а также из его небольших статей, опубликованных в разное время в периодической печати и в сборниках (Пианист-художник.— Сов. искусство, 1938, №9; Памяти Леопольда Годовского.— Сов. музыка, 1939, №3; Великое и простое: К юбилею П. И. Чайковского.— Сов. искусство, 1940, №25; Поэт фортепиано.— Сов. музыка, 1949, №10; Заметки о Скрябине; К 40-летию со дня смерти — Сов. музыка, 1955, №4; Композитор-исполнитель: Из впечатлений о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева.— В кн.: С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания.— М., 1956 и др.) Ряд высказываний Нейгауза, в частности его замечания об исполнении сонат Бетховена и баллад Шопена, почерпнуты из неопубликованной работы Т. А. Хлудовой «Педагогические принципы проф. Г. Г. Нейгауза»



ощущались ясность и определенность намерений, согласованность отдельных частей, соразмерность их, подчиненность деталей целому\* она лишней раз красноречиво свидетельствовала, что исполнителю необходимо прежде всего иметь что сказать, а затем уметь это сказать. От ясного образа Нейгауэ шел к воплощению, от поэзии — к фортепианной игре. Все у него так или иначе зависело от того, что задумано. Чем больше задумано, тем глубже понимание, чем ярче музыкальный образ, тем разнообразнее средства воплощения, тем обширнее исполнительские ресурсы, тем богаче арсенал пианистических приемов. В конечном счете что определяет как Интерпретация Нейгауэ замкнутое целое, в котором чувствуется ясность, стройность и широта мысли, органичность, согласованность всех элементов исполнения.

Но Нейгауз — не только предусмотрительный зодчий, заранее рассчитывающий все и затем возводящий здание по твердо определенному плану. Многого, а подчас и очень многое прибавлялось у него в самом процессе исполнения. Его музыкальные образы были изменчивы. Они отражали самые тонкие душевные движения, давали простор внезапным прозрениям, вспышкам темперамента, порой бушующей эмоциональности. Они непрерывно пополнялись, видоизменялись, согревались жизненной правдой. Пусть некоторые стороны исполняемого иногда оставались у него в тени, зато какую-нибудь одну черту превращал он с удивительным искусством в волшебную сверкающую красочную вспышку.

К игре Нейгауэ вполне применима та характеристика, которую он как-то дал Владимиру Софроницкому — пианисту, несомненно, близкому ему по духу.

«Софроницкий,— писал Нейгауз,— обладает в высокой степени даром „импровизации“, вдохновения, столь необходимого для художника-исполнителя. У таких художников, естественно, бывают подъемы и падения, они не так „ровны“, как художники „стандартизованного“<sup>1</sup> типа. Впрочем, если у первых вдохновение иногда сменяется некоей прострацией, то у вторых высокий стандарт временами переходит в самый обыкновенный штамп. У Софроницкого никогда не бывает штампа. Можно десять раз слышать в его исполнении F-dur'Нbifт ноктюрн Шопена, но слушаешь его как бы впервые».

Это, в сущности, автохарактеристика, причем на редкость удачная. Ибо сам Нейгауз меньше всего являлся художником «стандартизованного» типа. Ему, как и Софроницкому, было в высокой степени свойственно «вдохновение», «дар импровизации». Он часто бывал неровен, порывист, изменчив. В его игре порой сказывались стремительно быстрые смены настроений, импровизационная эскизность, импульсивность; в ней были удачн и неудачи, «подъемы» и «падения». Каждое новое исполнение одного и того же произведения звучало как бы впервые, порождалось поэтическим порывом, сиюминутным вдохновением. Даже такой простой акт, как исполнение сравнительно легкого небольшого произведения, много раз игранного им на эстраде, являлся у него в значительной мере актом творческим.

Нетрудно догадаться о причинах этого явления. Нейгауз прежде всего поэт; его исполнение восходит к общему, единому источнику всякого искусства — поэзии. Острота художественного наблюдения сочеталась у него с большой, непосредственной эмоциональной силой. В его игре, живой и изменчивой моментами даже неуравновешенной, всегда билась горячая кровь; в ней все было противоположно автоматически ровному, абстрактному, холодному исполнению иных виртуозов.

Это, конечно, сказывалось отрицательно на технической стороне исполнения, которому порой не хватало того, что принято называть безупречностью, точностью. Но это же, повторяю, являлось источником творческих достижений Нейгауза. Вот почему те, кто в его повышенной нервной возбудимости видит доказательства известной «слабости» таланта, его бессилия овладеть до конца образами и техническими формами исполняемого, придать им наряду с живостью и движением устойчивость, совершенно не понимают ни устремлений, ни индивидуальности артиста\* за деревьями они не видят леса.

Нейгауз — человек разносторонних знаний, острого ума и тонкого чувства. Огромная художественная культура, глубоко им воспринятая, вошедшая в плоть и кровь, да те ко выходила за пределы одного лишь музыкального искусства. Отличаясь широким кругозором, он проявлял живейший интерес ко всем вопросам духовной жизни человечества. И по интеллекту, и по характеру, и по темпераменту, и по оригинальности всего своего склада он заметно выделялся в среде музыкантов. Это — натура яркая, щедрая, страстная, полная исканий, натура, обогащенная долгими раздумьями и пронизательными наблюдениями, близкая во многом к художникам-гуманистам типа Томаса Манна. Можно сказать, что искусство Нейгауза, столь поражавшее нас своими различными ликами, несло на себе печать лишь одному ему присущих черт; оно являлось отблеском его личности со всей ее многогранностью и сложной психологической противоречивостью.

Природа не слишком щедро одарила Нейгауза с чисто пианистической стороны. Руки у него были небольшие, узкие, довольно сухие, жесткие и тонкие. Но именно эти свои особенности Нейгауз использовал для великолепной артистической победы. Про него можно сказать: не только художник, но и пианист, не только поэт, но и глубокий знаток своего инструмента, его звуковых возможностей.

Нейгауз сумел подчинить виртуозное начало художественному выражению, заставил свои руки сповинноваться интеллекту». Он максимально использовал свои природные двигательные возможности — начиная от еле заметного движения пальца вплоть до участия всего корпуса. Он последовательно и упорно добивался той уверенности, которая одна является предпосылкой свободы. Его пианистический путь — это путь отказа от лишних движений, скованности, от всех признаков неуверенности со всеми ее неприятными последствиями.

Он рано осознал, что чем больше уверенность музыкальная, тем меньше неуверенность техническая. Путем изучения самой природы музыки, «творческого углубления в музыкальный космос» он пришел к настоящей технической свободе, к подлинному пианистическому мастерству.

Не случайно он во всех трудных обстоятельствах предлагал прежде всего добиваться улучшения и развития музыкальных, слуховых, артистических способностей (способности воображать, представлять), или, как он сам говорил, «церебральных» свойств. «Пробелы инстинкта (таланта), — указывал он, — надо восполнять разумом. Другого пути мы не знаем». При этом техническое воспитание не должно отставать от воспитания духовного: одно находится с другим в неразрывном единстве.

В исполнении Нейгауза всегда покорила рельефность образов и удивительная твердость воли при их воплощении. По мнению Нейгауза, отсутствие творческой воли особенно плохо для исполнителя. Тот, чья воля слаба, не может убедить других своей игрой, не может возбудить в других веру в свою правоту.

А деятельная и устойчивая воля предполагает что у исполнителя пианиста должно быть сдирижерское начало» < Понятие „пианист , признается Нейгауз,— включает для меня понятие „дирижер” Дирижер это правда, скрытый но тем не менее он двигатель всего». Именно дирижерское начало по мнению Нейгауза, выявляет ритмические устои исполняемого сочинения основу основ его». Оно исключает поспешность, торопливость от которой подчас страдает даже хорошее исполнение и от которых не так то легко избавиться Оно укрепляет ритм — быть может, самый существенный элемент в музыке, не без основания сравниваемый с пульсом живого организма.

В игре самого Нейгауза ритм был чрезвычайно логичен, организован, строг и в то же время свободен. Его чеканности, упругости и, главное, непринужденности могли позавидовать многие пианисты. Этот ритм лишний раз свидетельствовал, что «строгость, согласованность, дисциплина, гармония, уверенность и властность— это и есть настоящая свобода»

Нейгауз обладал редким умением весьма точно определять темп исполняемого произведения, а также нужную степень звучности, динамические и алогические оттенки, характер интонационной выразительности Он мастерски владел искусством *rubato*. Это искусство коренилось у него в строгом ритмическом самоограничении, в чувстве незыблемости «отпущенного» времени, в решительном отказе от «мнимой свободы» — от случайных *accelerando*, *ritardando*, *crescendo*, *diminuendo*, лишь разрушающих музыкальную фразу, музыкальную мысль. «Целое,— говорил Нейгауз,— остается одно, внутри него — изменения могут быть самые разнообразные, отклонения самые тончайшие» И добавлял. «У некоторых исполнителей постоянные неоправданные замедления и ускорения вызывают впечатление еще большего однообразия и скуки.. хотя исполнитель явно стремится к „разнообразию”, к „интересному” исполнению Тут время (ритм) мстит за совершаемые против него преступления, оно „пернодизует” неритмичность, судорогу; судорога становится явлением хроническим, постоянным...» Играть *rubato*, играть свободно, «как хочется», «как просится , соблюдая в то же время организующее начало ритма,— «это самое трудное».

Фразировка Нейгауза была безыскусственна и ясно очерчена Каждая исполняемая им фраза «дышала», каждая фраза была до конца прочувствована, она текла естественно, как вода из родника, непосредственно от души Нейгауз решительно избегал всякой вычурности, которая лишь разрушает логику музыкальной речи. «Одним из моих главных требований для достижения художественной красоты исполнения,— говорил он,— является требование простоты и естественности выражения».

В игре Нейгауза соотношения фраз, их взаимопереходы намечались с особой выпуклостью и пластичностью. Средствами для этого служили самые различные приемы: усиление и ослабление звучности, небольшие колебания темпа, оттягивание некоторых звуков. С чарующей мягкостью связывал он заканчивающуюся фразу с фразой начинающейся, то ускоряя, то замедляя их движение, подчиняя их какому-то одному ритму, какому-то одному дыханию, словом, насыщая их своеобразной и плавно текущей эмоциональной жизнью

Не случайно столь часто писали о «говорящей» технике Нейгауза, о его живой интонационной выразительности, об искусстве «музыкального слова» Особенности его интонаций и фразировки давали к этому несомненный повод, они были тесно связаны с его духовной, творческой оригинальностью.

Нейгауз по праву считался одним из выдающихся мастеров фортепиан-

но го звука Этот звук у Нейгауза словно окрашивался, блестел, сверкал всеми пере Ивами красок. В нем не чувствовалось резкости, он был удивительно гибок в малейших своих частицах, прекрасен по своему основному тембру Он рождался из пальцев как бы непосредственно, сразу же воплощая намерение пианиста.

Исключительно умело пользовался Нейгауэ протяженностью звука вплоть до его полного потухания, постепенностью угасания и накопления звуочной ЗВУКОВОЙ перспективой. Его игра во многом напоминала «картину с глубоким фоном» и «с различными нюансами»; она впечатляла изощренной «многоплановостью», богатейшей палитрой звуковых красок, какой и в помине нет у многих пианистов, обладающих гораздо большей абсолютной силой и техникой

Конечно высокие звуковые достижения Нейгауза были бы невозможны без многообразного и тонкого применения педали, без создания особой поэтической спедальной атмосферы» Так, он с огромным мастерством пользовался одним из важнейших свойств педали — различным ее действием в зависимости от глубины нажатия (то есть полной педалью, полупедалью, четвертьпедалью и другими педальными градациями) Причем педализация у него была неразрывно связана с силой и качеством звука; малейшие изменения нюансировки вызывали изменения в пользовании педалью. Вполне естественно, что у Нейгауза педализация зависела от стиля исполняемых произведений: «Что пригодно для одного композитора, говорил он — совершенно непригодно для другого».

Нейгауз умел точно и тонко пользоваться как «длинной» педалью, густой и полной, так и быстрыми сменами педали, самыми мелкими «мазками» ее, особенно необходимыми, по его мнению, у Скрябина, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля — «вообще во множестве случаев». Мало кто еще мог применять педаль столь легко и незаметно — «мимоходом», «мимолетно», — как он Педаль по его словам, надо уметь брать так, «как умеешь взять пальцами ноту или аккорд — на лету». Вот почему являлся он резким противником так называемой «хрестоматийной» или, как он еще говорил, «икающей» педали Подобная педаль свидетельствует лишь о художественной убогости: применять ее — значит совершенно «безжалостно оскотить» фортепиано.

Наряду с этим Нейгауз возражал против каких бы то ни было злоупотреблений педалью В его игре она никогда не затемняла контуров исполнения; напротив делала их более рельефными, яркими, определенными; педаль становилась как бы разновидностью дыхания.

Исключительно чутко относился Нейгауз к тональному плану исполняемых произведений По его мнению, этот план как бы являет нам «живописное воплощение» музыкального образа; он неразрывно связан с содержанием музыки, рождается им и разъясняет его. «Новые тональности — новые страны» — это выражение Нейгауза ясно показывает, что он понимал и чувствовал появление новой тональности как появление нового образа. Он был убежден, что раскрытие тональных закономерностей способствует проникновению в самые сокровенные глубины музыки.

Можно было бы еще немало сказать об отдельных художественных и технических приемах Нейгауза. Но и сказанного, думается, достаточно для того, чтобы сделать некоторые выводы о существе его исполнительского искусства.

Прежде всего это искусство живое, вдохновенно-творческое, бесконечно чуждое педантично-сухому, холодно-равнодушному исполнению. Главное, по мнению Нейгауза, не в том, чтобы играть «интересно», «занятно», «оригинально»,

а в том, чтобы без искажения передать самую музыку, то есть играть прочувствованно, просто, искренне, ненавязчиво и хорошо. Очень плохо, когда пианисты долго находятся в плену у «лукавого», «мудряка и мудряка» в результате приходят к нарочитости и замысловатости. Оригинальность и неуманность спутники неправдивого исполнения, простота и естественность всегда сопровождают художественную правду, причем вместе с искренностью, логической убедительностью и страстностью.

«Всякий художник,— говорит Нейгауз,— знает, чтобы добиться впечатления простоты, нужно потратить гораздо больше труда и усилий, иметь больше доброй воли, чем для того, чтобы создать искусство интересное эпатирующее „необыкновенное“. У публики, слушателя, читателя создается впечатление простоты главным образом тогда, когда художник высказывается с необыкновенной силой, убедительностью, искренностью и страстностью, это доходит до слушателя, он увлечен, он верит в то, что происходит, он чувствует в искусстве „действительность“, „жизнь“ что-то знакомое, им самим пережитое и испытанное».

Вот почему простотой и естественностью выражения надо дорожить больше всего и ценить их во всем — в музыке, поэзии, живописи, скульптуре. Они — основа основ настоящего искусства, и именно они придают исполнительскому мастерству Нейгауза особое обаяние.

## 2.

Жизненный и творческий путь, пройденный Нейгаузом, глубоко поучителен. Он свидетельствует о пылких исканиях, настойчивом труде и высоком отношении к своему искусству.

Генрих Нейгауз родился 12 апреля 1888 года в Елисаветграде (ныне Кировоград) в семье музыкантов. Его отец, Густав Нейгауз, и мать, Ольга Нейгауз (урожд. Blumenfeld), были фортепианными педагогами. Они основали в Елисаветграде музыкальную школу и много лет ею руководили. Школа эта в свое время считалась одной из лучших на юге России и получила всеобщее признание.

Густав Нейгауз был широкообразованным и мыслящим музыкантом (учился в Кёльнской консерватории у Э. Рудорфа и Ф. Гнллера). Он не только преподавал игру на фортепиано, но и стремился внести посильный вклад в теорию музыкального искусства. Так, он выпустил в 1906 году брошюру о реформе системы нотопеяния («Das natürliche Notensystem»<sup>2</sup>). Находя неудобной существующую систему — сложную запись знаков альтерации, большое число сгруппированных вместе линеек и т. д., Густав Нейгауз предложил положить в основу реформированной нотной системы расположение черных и белых клавиш на фортепиано. Он выдвинул также проект дугообразной, слегка изогнутой клавиатуры, более отвечающей радиальности движения рук и позволяющей сохранить одинаковое расстояние пальцев от корпуса в любой точке клавиатуры. В первом случае Густав Нейгауз предвосхитил известные идеи Ф. Бюсси, во втором — нашумевшую в свое время «дуговую клавиатуру» Ф. Клетсама.

Густав Нейгауз был человеком умным, гуманным, искренне расположенным

---

<sup>2</sup> «Естественная нотная система» (нем.).

к людям, с серьезными взглядами на жизнь и искусство, особенно в вопросах музыкального воспитания

С раннего детства Генрих Нейгауз слышал в родном доме музыку, причем самую разнообразную («Музыкой я заражен с самого раннего детства, музыкальная бацилла свирепствовала и в семье моего отца, и в семье матери...») К сожалению, эта музыка чаще всего ограничивалась уроками родителей («ученическое ковырянье», «невероятное количество сквернейшей музыки»); крупных произведений в первоклассном исполнении он, по собственному признанию, в детские годы почти не слышал

В городе вообще было мало художественных событий. Изредка приезжала на гастроли какая-нибудь провинциальная театральная труппа или местные любители музыки «с дозволения начальства» устраивали концерт. Словом, как говорит сам Нейгауз, «питательная среда» была «более чем мизерная».

Только приезды из Петербурга родного брата матери, Ф. М. Блуменфельда, временами оживляли обстановку. Целыми вечерами до глубокой ночи слушал мальчик его чудесную игру. Ф. М. Блуменфельд играл много различных фортепианных сочинений — Шопена, Шумана, Листа, Балакирева, Глазунова, Лядова и других композиторов. Впервые в его исполнении Нейгауз услышал целиком оперы Вагнера — «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Зигфрид». Ф. М. Блуменфельд познакомил также племянника с «Борисом Годуновым» и «Пиковой дамой», с операми Римского-Корсакова. Не раз он слушал и игру мальчика, делал ему замечания, стараясь по возможности развить его музыкальные способности.

«Незабываемые, блаженные дни! — вспоминал впоследствии Нейгауз. — Жизнь казалась праздником, с утра до ночи нас не покидало ощущение радости и счастья! Но, увы, это случалось не чаще, чем раз в три-четыре года, и длилось не больше недели-двух. А потом наступали опять будни, которые надо было заполнять и оживлять уже собственными силами».

В восемь-девять лет Нейгауз стал импровизировать на фортепиано. Чего только он не играл в ту пору, чего только не сочинял, «Иногда, — признавался он, — я доходил до полной одержимости: не успевал проснуться, как уже слышал внутри себя музыку, свою музыку, и так почти весь день».

В общеобразовательной школе Нейгауз не учился; зато он брал у дяди и тети уроки математики, истории, географии и французского языка, которые давали ему еще не окрепшему уму необходимую интеллектуальную пищу. Вопреки своей бурной и крайне впечатлительной натуре, он с равной добросовестностью относился ко всем занятиям, будь то изучение классиков литературы, к которым он питал особое пристрастие, или точные науки. Он охотно читал, рассуждал, философствовал, много раздумывал об искусстве и науке, их взаимных связях и противоречиях.

Одной из его любимых мыслей — к ней он постоянно возвращался в своих размышлениях — была мысль о том, что математика и музыка являются двумя крайностями, антиподами творческой деятельности человека и что «между ними, в сущности, размещается все, что человечество создало в области науки и искусства».

«Мысль эта, — вспоминает Нейгауз, — так меня увлекла, что я стал писать некий „трактат“<sup>4</sup> на эту тему. Вначале мне даже казалось, что я высказываю какие-то новые и небезытересные вещи, но очень скоро я пришел к справедливому выводу, что у меня очень мало знаний, что мой ум плохо дисциплинирован

и поэтому нечего и пытаться „поднять“ такую психологическую и, может быть, гносеологическую тему»

Между тем музыка все больше и больше наполняла голову мальчика. «Внутри спелось», «игралось», все казалось легким и достижимым. Это было незабываемое счастливое, восторженное время».

Период занятий «своей» музыкой длился у Нейгауза ряд лет примерно до семнадцатилетнего возраста. Затем наступил кризис, тяжелое время сомнений и раздумий, когда Нейгауз окончательно «запер свой ящик и ключ бросил в море», отказался от собственной музыки и занялся только чужой. Теперь он стал усердно заниматься на фортепиано и изучать фуги Баха, сонаты Бетховена и другие шедевры фортепианной литературы.

В дальнейшем Нейгауз, хотя и занимался некоторое время серьезно теорией композиции (у профессора П. Ф. Юона в Берлине), остался верен намеченному курсу; он целиком, безраздельно посвятил себя исполнительскому искусству, а затем и педагогике.

Итак, в пианистической работе если исключить редкие советы родителей, Нейгауз уже с двенадцати лет был предоставлен самому себе. Это было не хорошо, и плохо. Хорошо потому, что он рано стал самостоятельным, привык думать, разбираться в самом сложном музыкальном тексте, находить нужные приемы воплощения; плохо потому, что Нейгауз не получил должного школьного образования и допускал в повседневной работе немало лишнего и бесполезного. Он откровенно признавался, что из-за ранней самостоятельности наделал массу глупостей, которых мог бы прекрасно избежать, если бы еще годика три-четыре находился под бдительным надзором опытного, умного музыканта-педагога».

Нейгауз рано стал выступать на концертной эстраде. Ему не было еще двенадцати лет, когда он сыграл публично в Елнсаветграде выученные под руководством отца несколько вальсов и экспромт *As-dur* Шопена (по его собственному признанию, это положило начало его многолетней работе над Шопеном). А 15 сентября 1902 года в том же Елнсаветграде он дал концерт вместе со скрипачом Мишей Эльманом. В программе юного пианиста были произведения Шопена (прелюдии и баллада *As-dur*) и Шумана («Фантастические пьесы»), тогда же он и аккомпанировал Эльману. Его чуткая и тонкая игра вызвала восторги слушателей.

Первые самостоятельные концерты Нейгауза состоялись в немецком городе Дортмунде в середине 1900-х годов, на Вестфальском музыкальном фестивале. И публика, и музыканты, и пресса тепло отнеслись к молодому артисту. Дирижировавший на этом фестивале своей «Домашней симфонией» Рихард Штраус дал благосклонную оценку его искусству. А известный в свое время музыкальный писатель и критик Адольф Вейсман, автор монографий о Шопене, Визе, Пуччинни, Верди и книги «Виртуоз», весьма одобрительно отзывался об игре Нейгауза, особенно отметив его художественную зрелость и природную музыкальность.

Вскоре после концертов в Дортмунде Нейгауз играл в Бонне, Кёльне и других городах Германки; наконец, выступил он и в Берлине — с исполнением «Бурлески» Рихарда Штрауса и концерта (moll) Шопена (в сопровождении филармонического оркестра). На берлинский концерт откликнулись многие журналы и газеты, в том числе «*Neue Zeitschrift für Musik*», где отмечалось, что юный пианист «показал превосходно развитые пианистические качества и тон-

кое музыкальное чувство», Die Welt am Montag», сAllgemeine Musik-Zeitung» и другие Известный музыкальный критик и педагог Леопольд Шмидт писал Если впечатление не обманывает, то со временем это будет очень большой музыкант»

Через два года Нейгауз снова выступил в Берлине, на этот раз с сонатой h-moll Листа, которую он исполнил, по отзывам критики, «с превосходным выражением и с достойной всяческой признания техникой». Тогда же, в 1906 году, Нейгауз концертировал в Варшаве где сыграл впервые «Вариации на народную тему» и «Фантазию» Шимановского Выбор произведений не был случайным С Каролом Шимановским Нейгауз связывали не только родственные отношения, но и общность художественных устремлений Публика вскоре горячо полюбила Нейгауза и принимала его с живейшим одобрением. Почти каждый концерт был шагом вперед для молодого пианиста Его репертуар обогащался крупными произведениями, ставшая все более и более многогранной. Расширились технические возможности, появилось эстрадное мастерство, а вместе с ним и доверие к собственным силам.

Уже в то время Нейгауз по совету Ф. М. Блуменфельда и А. К. Глазунова стал частным образом заниматься у Леопольда Годовского в Берлине. Но вскоре по семейным обстоятельствам был вынужден прекратить эти занятия и возобновил их лишь после большого перерыва уже в Вене; здесь он учился в Школе мастеров (Meisterschule) при Венской академии музыки, которую окончил незадолго до первой мировой войны с высшей наградой (до Вены Нейгауз еще некоторое время занимался в Берлине в Высшей школе музыки у Генриха Барта, учителя Артура Рубинштейна)

В 1909 году Нейгауз выступил в Италии—во Флоренции. Концерт, данный им в зале Лицей-клуба (Luceum Club), произвел даже на искушенную итальянскую публику сильное впечатление. Газета «Nuovo Giornale» писала, что «г. Нейгауз привел в восторг своей удивительной техникой и показал себя первоклассным артистом в интерпретации классических сочинений Баха». Далее газета сообщала, что «г. Нейгауз является учеником знаменитого профессора Годовского, который предсказывает ему блестящую будущность».

Об этом же концерте появился отзыв и в английском музыкальном журнале «The Musical News»: «Молодой пианист, ученик Годовского, Генрих Нейгауз произвел огромное впечатление. Его имя еще ново в музыкальном мире, но оно, несомненно, скоро займет почетное место среди наилучших современных пианистов. Он показал себя блестящим виртуозом с необычайно красивой тушею Тонкость исполнения и артистическое понимание различных стилей гарантируют ему завидную будущность».

Занятия с Леопольдом Годовским дали Нейгаузу чрезвычайно много как в музыкальном, так и в пианистическом отношении; в известной степени они предопределили становление его художественных идеалов.

Под влиянием учителя планы на будущее приняли у молодого пианиста более определенный характер. У Годовского началась его большая работа над собой, работа «на совесть», которая продолжалась потом много лет.

О своем учителе Нейгауз неизменно говорил с еердечной теплотой, вспоминал о нем с глубочайшей благодарностью. «Мой несравненный учитель», «один из великих пианистов-виртуозов послерубинштейновской эпохи» — так называл он Годовского.

Особенно близко было Нейгаузу то, что «волшебник техники» (обычная



характеристика Годовского в мировой музыкальной прессе) почти не говорил на своих уроках о технике в банальном смысле слова. Все его зачисления во время урока,— свидетельствует Нейгауз,— были исключительно направлены на музыку, на исправление музыкальных недочетов исполнения на догматичнейшей максимальной логике, точности слуха, ясности, пластики на основе точнейшего соблюдения нотного текста и пространного толкования его» Во время урока,— добавляет он,— Годовский был не учителем игры на фортепиано, а прежде всего учителем музыки

Занимаясь в Вене у Годовского, Нейгауз продолжал с успехом концертировать в различных городах Австрии и Германии Так, он снова выступал в Дортмунде, где исполнил произведения Баха (органное хоральное прелюдие в обработке Бузонни), Шопена (соната h-moll), Брамса (пьесы из op 117 и 119) и Шимановского (Вторая соната A-dur op 21). Эту же программу играл он и в Берлине в январе 1914 года

За несколько месяцев до начала первой мировой войны Нейгауз возвратился на родину. Обосновавшись в Елсаветграде он стал помогать родителям в педагогической работе Он любил свой родной город, в котором каждый дом, каждая улица напоминали ему детство К сожалению, ученики у него в то время были плохие, порой доводившие его до отчаяния Но он настойчиво работал с ними, хотя и не всегда достаточно разумно— особенно в тех случаях когда надо было бороться с технической беспомощностью и скованностью учеников

Как бы подводя итоги своей педагогической работы в Елсаветграде, он писал: с.На способы и средства, которые развивают церебральные свойства ученика, я не обращал достаточного внимания Конечно, какое то музыкальное воспитание я ему давал, так как учил с ним легкие пьесы и старался (с великим трудом) добиться приличного „музыкального“ исполненя. Но думаю что на этих занятиях на ученика, пожалуй, больше действовали мои вопли, вызванные страданиями, чем система, которая находилась в зачаточном состоянии. Короче говоря, я был в этом случае сознательным учителем фортепианной игры и только стихийным, неорганизованным учителем музыки».

Не прекращал Нейгауз в ту пору и своей концертной деятельности Он выступал в различных городах на юге России. В 1915 году он ездил в Петроград, где сдал экстерном экзамен на звание свободного художника. Аккомпанировал ему на экзамене (концерт e-moll Шопена) Ф М. Blumenfeld, в камерном ансамбле его партнером был скрипач П. Коха некий (соната d-moll Брамса). О том, как играл Нейгауз на публичном экзамене, свидетельствуют высокие оценки, поставленные членами экзаменационной комиссии: Глазунов (председатель комиссии) — 5+, Николаев — 5+, Ляпунов — 5, Лемба — 5+, Майкапар — 5+, Винклер — 5+ Такие же оценки (5+) были получены Нейгаузом и за игру в ансамбле.

Тогда же в Петрограде Нейгауз в одном из вечеров современной музыки сыграл с Коханским сонату fis-moll Регера, а вместе с Коханским и Штриммерой — трио Регера. Исполнение этих малоизвестных произведений вызвало сочувственные отзывы критики: «Прекрасному ансамблю Регера едва ли уступит по художественной ценности великолепно сыгранная гг. Коханским и Нейгаузом скрипичная соната fis-moll».

В Петрограде Нейгауз познакомился с С С. Прокофьевым, не раз слушал его в концертной и в домашней обстановке, беседовал с ним и на всю жизнь остался горячим почитателем его гения.

В Октябре 1916 года Нейгауз был приглашен преподавателем в Тифлис, где пробыл до июня 1918 года. В это время он, помимо преподавательской работы в Тифлисской консерватории, много работал сам, концертировал. Успех он имел большой, особенно когда играл Шопена.

Уже тогда критика отмечала, что Нейгауз — один из тех немногих пианистов, которым удалось избежать болезненных крайностей в интерпретации сочинений Шопена и найти верный путь к самому сердцу шопеновской музыки.

«Исполнение Шопена, писал один из критиков,— так исковеркано мнимой традицией. будничным вульгарным лиризмом, истерическим поклонением, что надо быть крупным художником, чтобы расцечь захлестывающие исполнителя волны пошлости, грозящие затопить Шопена истинного. Г. Нейгауз принадлежит поистине к редким художникам.. Исполнение е-тоП'ного концерта запечатлено высшей простотой, возвышенной искренностью и редчайшим вкусом и чувством стиля. Не только как исполнитель в широком смысле этого понятия, но как пианист Г. Г. Нейгауз представляет собой величину огромную, из ряда вон выдающуюся. Его виртуозный механизм совершенен в смысле гибкости и подвижности. Восхитительно прекрасен его звук, особенно в рiано: было великим наслаждением слушать это ласковое, скромно-прекрасное рiано в поэтично сыгранном г. Нейгаузом Andante шопеновского концерта. Великолепный, умнейший музыкант, г Нейгауз является редким знатоком и мастером фортепианных красок».

Из Тифлиса Нейгауз летом 1918 года возвратился в Елисаветград. Здесь он вместе со своим двоюродным братом Королем Шимановским был приглашен в Елисаветградский Наробраз для заведования музыкальным отделом. По свидетельству самого Нейгауза, им удалось, несмотря на трудное время, организовать множество концертов и лекций. В этих концертах-лекциях перед новым слушателем, помимо Нейгауза, выступали его сестра, отличная пианистка Н. Нейгауз, К. Шимановский, лектор В. Дешевое, певица Л. Балановская и др. «Создавалось впечатление,— вспоминал Нейгауз,— что весь город и вся округа посещали наши концерты, так велика была тяга к искусству!» Программы концертов были интересными и разнообразными; большое место в них занимали произведения Бетховена, Шопена, Чайковского, Мусоргского, Вагнера.

Однако в родном городе Нейгауз пробыл недолго. Вскоре он переехал в Киев, где провел три насыщенных многообразными трудами года. Здесь он преподавал (в Киевской консерватории), концертировал, по-прежнему много выступая в рабочих клубах и красноармейских частях.

Ученики у него, по собственному признанию, в то время были разные: «Больше плохих, нежели хороших». Все же в период работы в Киевской консерватории он сумел воспитать ряд отличных пианистов, среди которых выделяются имена В. Разумовской и Т. Гутмана.

Играл Нейгауз в Киеве много и успешно. Он давал и сольные концерты с исполнением произведений Баха, Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, Брамса, Скрябина, Прокофьева, Шимановского, и сонатные вечера со скрипачом П. Коха неким (о котором сам Нейгауз отзывался как об «изумительном скрипаче»), и вечера фортепианных дуэтов с Ф.М. Blumenfeldом; выступал он и вместе с В. Горовицем. Он участвовал в концертах-показах классической и современной музыки, проводил концерты-лекции, давал открытые уроки, привлекавшие много молодежи. Его репертуар значительно расширился; особенно пополнились

новыми сочинениями его шопеновские программы, с которыми он регулярно выступал в концертных залах

Естественно, что исполнительская деятельность захватывала его все сильнее. Ей отдавал он большую часть своего времени, его дорожил, ей предавался со всей страстью своей беспокойной натуры.

Великие революционные преобразования значительно расширили масштабы этой деятельности, придали ей новый размах. Нейгауз-артист пришел в соприкосновение с широкими кругами трудящихся. В тесном общении с людьми нового мира он черпал и идеи общественные, и идеи художественные, которые обогащали и развивали его талант.

В Киеве Нейгауз снискал себе любовь среди самых различных слушателей. Его концерты не только доставляли истинную художественную радость, но они и просвещали, духовно обогащали людей. Их значение не стало меньшим и в последующие годы, когда Нейгауз покинул город. К ним относились со страстной приверженностью, влюбленно, всей душой. Один из таких концертов описан поэтом Б. Пастернаком в стихотворении «Баллада»:

Дрожат гаражи автобазы  
Нет-нет, как кость, взблеснет костел  
Над парком падают топазы  
Слепых зарниц бурлит котел  
В саду — табак, на тротуаре —  
Толпа, в толпе — гуденье пчел  
Разрывы туч, обрывки арий.  
Недвижный Днепр, ночной Подол  
«Пришел» — летит от вяза к вязу,  
И вдруг становится тяжел  
Как бы достигший высшей фазы  
Бессонный запах метиол.  
«Пришел» — летит от пары к паре.  
«Пришел» — стволу лепечет ствол.  
Потоп зарниц, гроза в разгаре.  
Недвижный Днепр, ночной Подол.  
Удар, другой, пассаж — н сразу  
В шаров молочный ореол  
Шопена траурная фраза  
Вплывает, как больной орел  
Под ним — угар араукарии,  
Но глух, как будто что обрел,  
Обрывы донизу обшаря,  
Недвижный Днепр, ночной Подол.  
Полет орла, как ход рассказа  
В нем все соблазны южных смол  
И все молитвы и экстазы  
За сильный и за слабый пол  
Полет — сказанье об Икаре  
Но тихо с круч ползет подзол,  
И глух, как каторжник на Каре,  
Недвижный Днепр, ночной Подол  
Вам в дар баллада эта, Гарри.  
Воображенья произвол  
Не тронул строк о вашем даре:  
Я видел все, что в них привел  
Запомню и не разбазарю:  
Метель полночных метиол  
Концерт и парк на крутояре  
Недвижный Днепр, ночной Подол.

В 1922 году Нейгауз вместе с Ф. М. Blumenfeldом переехал (по инициативе А. В. Луначарского) в Москву. С осени этого года он становится профессором Московской консерватории, и с тех пор его деятельность неразрывно связана с художественной жизнью столицы. Все чаще его имя появляется на московских концертных афишах. Он играет и в симфонических, и в сольных концертах. Программы последних включают все десять сонат Скрябина, которые исполняются им с редким подъемом и мастерством, множество произведений Шопена, Листа, Рахманинова, Метнера, Прокофьева, Шимановского.

Он дает также цикл сонатных вечеров со скрипачом Н. Блиндером (сонаты Бетховена, Грига, Брамса, Франка).

Московская музыкальная общественность единодушна в своей оценке игры пианиста. Пишут, что Нейгауз — исполнитель совершенно особого типа, что в его вдохновенной виртуозности технический момент, сам по себе очень значительный, отступает на второй план перед силой внутреннего переживания, что игра его чрезвычайно самобытна, что его развитие обещает еще очень много как в отношении виртуозности, так и в отношении художественной глубины, что его исполнение, одновременно блестящее и нервное, захватывает и убеждает самых разных слушателей. Отмечают, что это — явление огромного масштаба, перед которым с художественно пропадают явления чистой, хотя бы и высокой виртуозности», что это — подлинный артист, именно по артистичности своей оставляющий за собой многих других пианистов.

Но и эти первые московские концерты не были кульминационным пунктом в исполнительской деятельности Нейгауза. Талант его не остановился в своем росте на этой грани; он креп и мужал. Последующие годы показывают, как много еще сделал Нейгауз для обогащения и углубления мастерства. Он достиг гораздо большей артистической свободы, его палитра стала богаче.

Программы его сольных концертов, и ранее достаточно разнообразные, включают теперь произведения самых различных авторов, жанров и стилей. Здесь и прелюдии и фуги Баха, и сонаты Бетховена, и сонаты Шуберта, Шопена, Шумана, Листа, Брамса; здесь многие произведения Гайдна, Моцарта, Шопена, Шумана, Листа, Брамса, Регера, Франка, Сен-Санса, Дебюсси, Равеля, Шимановского, Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Мясковского, Шостаковича, Стравинского, Ан. Александрова. Он часто выступает и в камерных концертах — со скрипачом М. Полякным, с квинтетом им. Бетховена.

Разнообразие авторов и жанров определяется широтой его художественных интересов, глубокими и разносторонними познаниями. В еще большей степени это разнообразие обусловлено значительностью тех просветительских задач, которые он всегда как исполнитель перед собой ставит.

Кажется ничто не может остановить Нейгауза в его неуемном стремлении к расширению своей концертной деятельности. Он играет повсюду, играет много и вдохновенно, играет с неизменным успехом. И все это — несмотря на огромную занятость педагогической работой, а одно время и административной (с 1935 по 1937 год он являлся директором Московской консерватории).

Рецензии московских критиков — А. Альшванга, М. Гринберга, А. Соловцова, Г. Когана и других — дают нам возможность составить хотя и не исчерпывающее, но верное представление об игре Нейгауза в ту пору. Многие черты исполнительского облика Нейгауза были тонко подмечены ими.

Не все концерты Нейгауза проходили одинаково удачно. Бывали у него выступления и средние, не блестящие, подчас случались и срывы. Он сам чисто-

сердечно говорил об этом «Как и всякому пианисту, мне случалось давать концерты весьма различные по своему качеству (хорошие средние, плохие) Бить может, мне надо откровенно признаться в том, что колебания от наилучшего до наихудшего у меня больше, чем „полагается“, и что, пожалуй, лучше было бы в иных случаях просто отказаться от концерта, чем выступать „несмотря на что“»

И с горечью (вполне понятной) добавлял, что все дело в том что три четверти его жизни «проходят в условиях, противопоказанных концертной деятельностью» что самой важной для него предпосылкой хорошего концерта является «предварительный отдых, бодрое, хорошее состояние здоровья свежесть души и тела» что ему невероятно трудно играть утомленным от бесконечной педагогической работы.

Но если Нейгауз иногда проигрывал в одном, то неизменно выигрывал в другом: в педагогической работе Он временами трудился с таким душевным напряжением, с такой неустанной энергией, что теперь, глядя на его многочисленных учеников, работающих чуть ли не во всех крупных городах Советского Союза, кажется, будто он ставил перед собой лишь одну задачу — воспитание молодых пианистов. Добавьте к этому бесконечное количество докладов и бесед, которые он провел в различных консерваториях и музыкальных училищах, множество консультаций и открытых уроков — и масштабы его педагогической деятельности станут еще более ощутимыми.

Таков творческий путь Нейгауза, по собственному его определению, «довольно тернистый, концертирующему пианисту противопоказанный путь исполнителя и педагога», по которому он шел до конца своей жизни

На этом пути у Нейгауза было много удач и неудач, много трудностей и препятствий, как он сам говорит, «тормозивших свободу художественного волеизъявления» Все же — и мы это хорошо знаем — он дал сотни концертов, доставивших слушателям ни с чем не сравнимое эстетическое наслаждение Через его руки прошло множество учеников, причем были представлены «все степени одаренности от музыкально почти дефективных... до гениальных — со всеми промежуточными звеньями».

Личное обаяние Нейгауза, его огромная эрудиция, яркий художественный талант привлекали к нему учеников, которым может позавидовать любой педагог. Достаточно назвать имена Святослава Рихтера и Эмиля Гилельса — двух выдающихся пианистов современности — или упомянуть такого пианиста, как Яков Зак, или, наконец, сослаться на Эммануила Гроссмана, Теодора Гутмана, Марка Мильмана, Берту Маранц, Семена Бендицкого, Анатолия Ведерникова, Евгения Малинина, Станислава Нейгауза, Льва Наумова, Юрия Муравлева, Веру Горностаеву и еще ряд даровитых музыкантов.

Вообще, с переездом в Москву влияние Нейгауза на молодое поколение советских пианистов резко возросло. Уже одно его неповторимое мастерство в раскрытии содержания классических произведений фортепианной литературы делало его педагогическое искусство на редкость убедительным. К тому же он умел удивительно тонко чувствовать душевные запросы молодых талантливых людей, пришедших в консерваторию. Близостью к ним он во многом обязан своим быстрым педагогическим успехам. Наконец, он делал достоянием молодежи не только огромное наследие прошлого, но и музыку современную и, главное, самого себя — мастера, умеющего с поразительной чуткостью раскрывать тайники исполнительского искусства.

Быстрому исполнительскому и педагогическому росту Нейгауза во многом способствовало его общение с крупнейшими московскими музыкантами — К Н Игумновым (с которым Нейгауза, несмотря на всю разницу их натур, сближала общность художественных устремлений), Н. Я. Мясковским, С. Е. Феймбергом и другими, а также исключительно плодотворное воздействие Ф М Блуменфельда. Большое значение для Нейгауза имели и дружественные связи с рядом московских поэтов, литераторов и художников, в среде которых он постоянно бывал,— прежде всего с Б Пастернаком.

Характерно, что Нейгауз не ограничивался теми формами воздействия на подрастающее поколение музыкантов, о которых говорилось выше. Помимо концертных выступлений и систематических занятий в классе, помимо лекций и бесед, консультаций и открытых уроков, он писал еще и статьи, в которых стремился сжато и убедительно поставить ряд наиболее важных вопросов музыкальной жизни, в том числе вопросы музыкального воспитания. Горячо и смело защищая все новое и значительное в области искусства, он боролся со схоластикой и догматизмом, заботливо относился к начинающим свой художественный путь молодым артистам.

Конечно, его отношение к ученикам не было одинаковым; оно менялось в зависимости от степени их дарования. Здесь имело место множество оттенков, чувств и мыслей, подчас весьма противоречивых. К одним ученикам (малоодаренным) он относился весьма сдержанно, к другим (любознательным, но со средними способностями) — горячее, стремясь всеми силами пополнить скудные запасы их познаний: его не смущало то, что масса труда, знаний и стараний порождают подчас крошечный результат. С иными — талантливыми — он проводил много часов за инструментом, с иными — также талантливыми — он занимался совсем по-особому: здесь иногда два-три слова, мимолетное замечание давали богатейшие всходы.

Но одно оставалось у Нейгауза неизменным: всегда он стремился непрерывно развивать ученика музыкально, интеллектуально и артистически, всегда пытался возбуждать его ум и фантазию «удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, дополнять и толковать музыкальную речь произведения». Он питал большое уважение ко всякому, кто настойчиво работал над развитием своей индивидуальности. Постоянно он старался возбудить в учениках любовь к другим искусствам — поэзии, живописи, скульптуре, укрепить в них доверие к собственным силам. Его главной задачей было не только научить ученика «хорошо играть», но и развить его талантливость, то есть сделать его «более умным, более страстным, более преданным своему делу, более устремленным, более честным, более справедливым, более стойким...»

А это прежде всего означало — работать с учеником так, чтобы как можно скорее стать ненужным ученику, то есть воспитать в ученике ту меру самостоятельности, самопознания и умения, «которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство».

Это означало — развивать ученика не только музыкально, эстетически, но и нравственно, этически, не отделяя познание искусства от познания всего окружающего во всех его многообразных жизненных проявлениях: «Источник красоты искусства — душевная красота человека, которую надо воспитать».

Это означало применение комплексного метода преподавания, с помощью которого ученик постигает как поэтический образ, содержание исполняемого,

так и его формальную структуру в целом и в деталях гармонию мелодию полифонию, фортепианную фактуру», причем заодно овладевает необходимыми пианистическими навыками и приемами

И еще одно: приведение в полное соответствие знания и действия (возможно более глубокое проникновение в замысел приводит к наилучшему практическому разрешению задачи), стремление быть не столько учителем фортепианной игры, сколько учителем музыки

Нейгауз никогда не снижал своих требований. Никакие испытания не мог и заставить его свернуть с раз намеченного «тернистого» пути. Он делал все возможное, чтобы передать молодому поколению музыкантов свои знания, повторяю, не только хорошо усвоенные, но и пережитые, пережитые! Все это свидетельствует об истинно просветительском характере его исполнительской и педагогической деятельности.

### 3.

В одной из своих бесед Нейгауз как-то заметил, что художественная «мораль» исполнителя весьма отлична от «морали» композитора. Если композитор обычно бывает «однолюбом», то исполнитель большей частью «всеяден». Ему приходится играть много различных произведений, любовь к одним композиторам невольно пробуждает у него любовь к другим.

Сам Нейгауз является нам блестящий пример подобного рода «всеядности». Его репертуар, как мы видели, был огромен. Исключительная память, ясное художественное мышление давали ему возможность исполнять произведения самых различных стилей и жанров<sup>3</sup>.

При этом у Нейгауза не было ни грамма эстетического гурманства и эклектизма: отбор репертуара у него почти всегда чрезвычайно строг — никаких уступок дурному вкусу, никаких «случайностей». Как удачно выразился один из писавших о Нейгаузе, «линия этого отбора проходит через вершины мировой музыкальной культуры».

Каковы же характерные черты его интерпретации сочинений Баха, Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, Скрябина, Дебюсси и других композиторов, к которым он чаще всего обращался в своей концертной практике?

---

<sup>3</sup> В репертуар Нейгауза входили произведения Баха (48 прелюдий и фуг, сюиты, партиты, токкаты, хоральные прелюдии и др.), Гайдна (сонаты, Вариации f-moll), Моцарта, Бетховена (все сонаты, концерты), Шуберта (сонаты, мелкие пьесы), Шумана (Фантазия C-dur, «Креислерiana», «Карнавал» концерт a-moll и др.), Шопена (почти все фортепианные сочинения), Листа (Годы странствий), «Мефисто-вальс», соната h-moll, концерт A-dur, венгерские рапсодии и др.), Брамса (концерты d-moll и B-dur, соната f-moll, мелкие пьесы из op. 76, 116, 117, 118, 119 и др.), Регера (Вариации на тему Баха, сонатина, этюды и др.), Р. Штрауса (Бурлеска), Франка, Сен-Санса. В золотой фонд его входили также сочинения Скрябина (все сонаты, концерт, фантазия, этюды, мелкие пьесы), Рахманинова (прелюдии, этюды-картины, концерт №2 и др.), Чайковского (концерт b-moll, «Времена года» и др.), Глинки, Бородина. Нейгауз играл множество пьес Дебюсси (все прелюдии, этюды, «Образы»), Равеля (сонатина «Альборада» и др.), Шимановского (сонаты, мазурки, прелюдии, этюды, вариации, «Метопы», «Маски»), Часто в его концертных программах можно было встретить сочинения Мясковского (сонаты, «Причуды»), «Пожелтевшие страницы», «Воспоминания»), Прокофьева (сонаты, мелкие пьесы), Шостаковича (прелюдии, прелюдии и фуги), Ан. Александрова (сонаты №2 и №4)

В исполнении Баха у Нейгауза, быть может, больше, чем где-либо, сказывалось отмеченное выше умение не только чувствовать музыку, но и подкреплять свое чувство пониманием. Это — одновременно и блестящая, и мудрая страница его исполнительского творчества

Нейгауз точно воплощает конструктивные замыслы Баха. Контрасты у него не слишком часты, но зато рельефны и весьма продолжительны по времени. Он трактует фуги широко и просто: очертания отчетливы, динамические эффекты продуманны, логичны (и, как правило, обусловлены строением пьесы), свет и тени сменяют друг друга со строгой последовательностью. В фугах слышна вся ткань, все голоса; никогда последние не приносятся в жертву теме. Ясно и живо предстают перед слушателем как главные линии нарастания, так и побочные эпизоды. Все движется, развивается; мельчайшие детали выявлены с предельной выразительностью; целое раскрывается с максимальной полнотой

Этому способствуют и тонкая, некрикливая артикуляция, ясная фразировка, полные жизни легкие акценты, штрихи, мастерские сопоставления *legato* и *staccato*, *piano* и *forte*, непринужденность темпа. Даже мощь кульминационных нарастаний Нейгауз стремился передать в гибких формах; внешняя пышность, неоправданная сила, расточительность в контрастах им решительно от-метались

Вот, например, скорбная, элегическая прелюдия и протяжно-песенная fuga *es-moll* (напомним, что, по мнению Нейгауза, тональность *es-moll* является «родиной скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений, глубочайшей печали»). Прелюдию Нейгауз играл сосредоточенно, мерно, величаво, певучим, мягким звуком (по словам Нейгауза, это словно «образ кипариса, тихо, мерно качающего вершиной»); темп не быстрый, но и не слишком медленный — такой темп, в котором не ощущаешь стеснения, неловкости, ритм строгий, стройный, фразировка простая, гибкая, выразительная: Нейгауз не делал излишних *diminuendo*, *crescendo*, *ritardando* и тому подобных нюансов, нарушающих плавное течение музыки, дробящих ее, принижающих ее величавость. Фуга звучала у Нейгауза как задумчивая, печальная песня; она развертывалась спокойно, строго и в то же время достаточно свободно, основной образ ее получал законченное, целостное воплощение.

Еще более примечательным являлось исполнение Нейгаузом сочинений Бетховена. Оно отличалось не только зрелостью замыслов, согласованностью и пропорциональностью частей, подчинением деталей целому, но и ясным осознанием контрастов, умением воплотить их в живой художественной форме. Именно контраст как борьба противоположностей определял у Нейгауза все сложное и многообразное развитие бетховенской музыки. В Бетховене ощущал он всю полноту чувств, самоё жизнь человеческую во всех ее проявлениях и оттенках. Не случайно любил он повторять, что «контраст живет в искусстве так же, как в жизни, и потому, что он есть в жизни».

Вслушиваясь, например, в его исполнение сонаты *cis-moll* *op.* 27, мы невольно задумывались, изумленные необычайной силой образного перевоплощения; первая часть с ее полной печали мелодией и мерным бесстрастным триольным сопровождением являла нам выражение глубочайшей скорби; вторая — «зыбкое», «скромное», утонченное и одновременно «страшно простое, невесомое *Allegretto*» — создавала в его интерпретации совсем иное настроение (светлое, нежное); наконец, третья часть — полное борьбы и драматизма *Presto agitato* — раскрывало нам нескончаемую, безысходную трагедию человеческой



жизни: это было словно само отчаяние во всей своей потрясающей яркости Вторую часть Нейгауз исполнял с удивительным тактом и вкусом со строгим чувством меры и в темпе, и в характере звучания Он относился непримиримо к легковесной, быстрой, или, как он сам определял «увеселительной», трактовке этой части, ибо подобная трактовка нарушает единство замысла, органическое целое сонаты, искажает ее контрастные сопоставления «В таких случаях,— говорил он — я обычно напоминаю крылатое слово Листа об этом Allegretto: „Une fleur entre deux abîmes“—„цветок между двумя безднами“— и стараюсь доказать, что аллегория эта не случайна что она удивительно точно передает не только дух, но в форму сочинения, ибо первые такты мелодии напоминают поневоле раскрывающуюся чашечку цветка а последние — свисающие на стебле листья

Эмоциональной свежестью было отмечено и исполнение Нейгаузом сонаты d-moll op. 31. Чудесно звучала первая часть с ее широкими мощными штрихами, неожиданными контрастами и выразительным речитативом (в последней с помощью особой филировки звука Нейгауз добивался подобия человеческого голоса) и (особенно) вторая — глубокая вдохновенная, с превосходно воссозданным оркестровым колоритом звучности.

С впечатляющей силой играл Нейгауз гигантскую по размерам и по содержанию (и по пианистическим трудностям) сонату B-dur op. 106 В первой части он достигал подлинно монументального величия и богатства звуковых красок: в третьей — наиболее человеческой — создавал настроение, полное неизбывной тоски и трагизма: мелодия лилась у него как вдохновенная печальная импровизация с перемежающимися моментами ненадолго наступающего просветления; в финальной фуге — достигал прозрачности и чистоты полифонии.

Определенностью художественного замысла, стройностью и точностью его воплощения отличалось и исполнение сонаты e-moll op. 90 Первая часть у него вся была насыщена разнообразными красками и штрихами, внезапными переходами от forte к piano, сменами энергичных и печальных интонаций, словом, сопоставлениями самых различных чувств Причем всему здесь было найдено «свое» место, все было связано воедино Вторая часть у Нейгауза звучала легко, прозрачно, с точным соблюдением «звуковой перспективы» (мелодия здесь\* по словам Нейгауза, «оплетена» аккомпанирующими ей шестнадцатыми, «закутана в них и пробивается через них, как родник в траве»). Темп ближе к Allegretto, чем к Andante; главная тема скорее «напеваается», чем поется (по определению Нейгауза, это «путевая» песня), фразировка очень пластична, гибка, нежна (dolce cantabile), нюансировка разнообразна и точна в мельчайших деталях («Запомните,—говорил Нейгауз,—что на фортепиано особенно важно богатство нюансировки в силу специфики его мало тянущегося звука») Повсюду достигал здесь исполнитель выразительного legato, строгости и простоты в ритме, гибкости переходов (особенно запомнился переход к репризе, как бы вводящий легко и незаметно в главную партию). На всем лежала печать одухотворенности, веяло ароматом нежного весеннего воздуха

Великолепно была задумана Нейгаузом соната A-dur op. 101 Первая часть — мягкая, женственно-лирическая — звучала у него очень тепло, естественно, просто (о вступительной фразе он не случайно говорил: «Какая живая, выразительная фраза! Это объяснение в любви — так это живо; однако как часто это играют холодно»). Темп — изменчивый и достаточно подвижный («Если темп слишком медленный,—говорил Нейгауз,—получается что-то „не

то» — какая-то очень „ученая“ музыка»); соотношение нюансов безупречно. Найдена мера *ritardando*, переходящего в *crescendo*, приводящего к кульминации, отдельные детали выполнены с очаровательной непринужденностью, все пронизано певучестью, порождено единым пластичным движением, напоминает живую человеческую речь.

Резким контрастом врывается у Нейгауза вторая часть сонаты живая, энергичная, радостная. «Это нечто шекспировское,— пояснял он.— Марш эльфов и гномов, царство Оберона и Титании! Легко и радостно». Особенно большое внимание уделял здесь Нейгауз ритму и педализации. Средний эпизод, написанный в форме канона, звучал у него ясно, легко, прозрачно; не было ни малейшего налета сухости и равнодушия.

Третья часть сонаты разворачивалась у Нейгауза мерно, величественно и скорбно («Огромная разница,— замечал он,— между „цветущей“ звучностью первой части и этой глухой, скорбной звучностью — *una corda, sehnsuchtsvolb*). Особенно выразительно и вдохновенно звучало у него «виолончельное» соло; оно выплывало не сразу явно и громко, а вкрадливо, нежно, как бы исподволь. «Вся третья часть,— говорил Нейгауз,— выражение тоски, томления. Вот вам закон контраста, противоположного».

Финал сонаты снова пленял нас радостным, светлым колоритом. Задуман он был в оркестровом плане: сопоставление *staccato* и *legato*, смена широких, полных смычков и легких, «квартетная» точность нюансировки. Фуга интерпретировалась в жанровом духе. По словам самого Нейгауза, в начале ее «необходимо дать характер „добронамеренный“ и несколько „суховатый“, но далее последовательно раскрывать его, доводить „до битвы, борьбы в подходе к кульминации..“»

Показательна и интерпретация Нейгаузом двух последних сонат Бетховена, которые он часто играл в своих концертах. Это исполнение вдохновенное по замыслу и в то же время мастерски рассчитанное во всех деталях. И в сонате *As-dur op. 110*, и в сонате *c-moll op. 111* мы видим широко задуманные музыкальные картины. Перед нами действительно словно встает сама жизнь с ее контрастами и противоречиями, сменами настроений, радостями и горестями, упованиями и разочарованиями, с ее непрестанной борьбой.

Но центр тяжести исполнительского искусства Нейгауза все же лежал в романтическом репертуаре.

Нейгауз, бесспорно, был одним из лучших советских «шопенистов». Его исполнение произведений Шопена принадлежит к числу высших достижений пианистического искусства. Для каждого музыканта это исполнение — не только источник наслаждения, но и неоценимый клад художественного познания.

В самом деле, Шопена Нейгауз играл с такой полнотой чувств, какую не часто встретишь у современного исполнителя. Ему в равной степени удавалось избежать как расслабленной чувствительности и манерности, так и сухости. Тонкость его нюансировки, ритмическая гибкость и выразительность, романтическая незабываемость. И все это сочетается с удивительной цельностью, мужественностью, драматической напряженностью.

Вспомним, например, его исполнение сонаты *b-moll*. Здесь все было подчинено единому, цельному замыслу. Величественно разворачивалась главная тема, несколько возвышенная, горделивая, торжественная; в ее проведении не замечалось никакой вялости, рыхлости. Связующая партия вступала без замедления в темпе. Нейгауз играл ее плавно, текуче, «скользяще», выявляя вместе с тем

И ее настойчивый характер Побочная тема, мягкая, благородная, чарующая иезная, далеко выходила у него за рамки обычного лирического нокturna Нейгауз исполнял ее с большим певучим звуком, с некоторой приподнятостью Эта приподнятость сохранялась и в утверждающей по своему основному духу светлой, как бы сияющей заключительной партии с ее мерным движением и изящными, тончайшими арабесками Так создавалось им в первой части сонаты стройное согласие.

Вторая часть — Scherzo—исполнялась Нейгаузом с изумительной легкостью и звуковым совершенством, это был словно какой-то каскад жемчужных пассажей, льющихся непрерывно.

Третья часть—Largo — одна из лучших страниц в шопеннана Нейгау а Глубина мысли сочеталась здесь с искренностью и теплотой чувства широкие светлые полутона окутывали все исполнение И наконец, финал подчас не во всем безупречный со стороны виртуозной, но зато полный огненного темперамента, какого-то упорного, настойчивого, все сметающего на своем пути страстного порыва.

Сильное впечатление оставляла в исполнении Нейгауза и соната b-moll Драматическим напряжением, психологическими коллизиями у него была проникнута не только первая часть с ее острой конфликтностью, борьбой, столкновением различных музыкальных образов, но и все остальные части Во второй Нейгаузу особенно удавался средний эпизод, в третьей — общий характер траурного шествия, то приближающегося, то удаляющегося В трактовке четвертой части Нейгауз, подобно многим другим пианистам, следовал за Антоном Рубинштейном (свой ветра среди могил опустевшего кладбища»). В унисонном одноголосии финала он усматривал «скрытые, засыпанные снежной метелью чудесные гармонии», которые и выявлял в процессе исполнения со свойственным ему мастерством. Чрезвычайно искусно пользовался он при этом педалью «Вой ветра на погосте,— говорил он,— просит педали». И добавлял\* «В фичале из сонаты b-moll можно доказать, какое волшебное средство педаль в руках (точнее, под ногами) того, кто знает ее тайны»

Большой образной силы и романтической красочности достигал Нейгауз в интерпретации баллад Шопена. Сошлюсь, например, на его исполнение Второй баллады F-dur. Артист раскрывал в ней наиболее характерное, значительное. Первая тема звучала у него приглушенно, естественно, сдержанно. Не было излишнего rubato, неоправданных, вносящих суетливость, ускорений и замедлений, отяжеляющих и сковывающих движение. При нежном звучании *sot to voce* ни на мгновение не утрачивалась точность прикосновения к клавише. Между мелодией и гармонией — полное согласие.

«Первая тема,— говорил Нейгауз,— это скромнейшая тема дивной выразительности. Это не та тема, которую поешь во все горло,— нокturn E-dur, нокturn c-moll,— эта мелодия скромна, прячется в гармонию, как бы стеснена движением».

«В звучании — чистота, точность, ясность. Надо добиться гармоничного, уравновешенного звучания в соотношении мелодии и гармонии. Это здесь самая большая трудность, ибо тема как бы прикрыта гармонией, как фиалка среди листьев, которую надо найти. В темпе должна быть текучесть. Именно *Andantino* — не медленнее».

*Presto con fuoco* исполнялось Нейгаузом с большим внутренним напором. Великолепны были противопоставления ниспадающих стремительных пассажей

в правой руке и выразительного хода октавами в левой. В разработочной части *Andante* сохранялись все голоса, до конца выявлялось их тонкое сплетение ничего не было упущено, все услышано, и все сделано

Когда была проникнута настроением какого-то смятения, отчаяния, тревоги это пояснял Нейгауз, — образ урагана, бури. Мне представляются наклоненные деревья»

Можно напомнить еще исполнение Нейгаузом баллады *f-moll*. Какая здесь была свежесть чувства, какая чистота рисунка! Как естественно разворачивалось действие!

Бегу тени не звучало легко, без всякого нажима, мелодия словно всплывала из небытия и столь же естественно затухала. Главная тема исполнялась чрезвычайно просто, с удивительной непринужденностью, сопровождение — легко и точно (*portamento*), без педального «соуса» и вязкости. По словам самого Нейгауза, «тема должна звучать, как простое, безыскусственное повествование, как простой рассказ, но какой живой, какой гибкой должна быть мелодия, чтобы быть выразительной и простой».

Примечателен был у Нейгауза эпизод «видения» (после главной темы). Особенно запоминались ползучий ход октавами в левой руке, нежные, приглушенные аккорды правой, чарующий общий колорит звучности, неустойчивые гармонии. Перед нами словно возникал образ тихо скользящего, как тень, шестивия; ощущался какой-то поворот событий, нарушающий спокойствие рассказа

Вариация главной темы исполнялась Нейгаузом с точным соблюдением звуковой перспективы: тема — на первом плане, «оплетение» темы шестнадцатыми — на втором. «Это очень важно, — пояснял Нейгауз, — нельзя грузно и весомо играть столь трепетное, взволнованное сопровождение. Обычно здесь или начинают спешить, поддаваясь власти шестнадцатых, или же впадают в другую крайность — играют тяжело, без должного движения и развития. Конечно, должна преобладать тема; надо найти нужное равновесие между ней и ее сопровождением».

Торжествующая кульминация в *As-dur* (в разработочной части баллады) звучала у Нейгауза ярко, полномерно. И после нее совсем непринужденно появлялся светлый, прозрачный эпизод в *A-dur*; словно воспоминание о чем-то далеком дорогом, что озаряет настоящее своими нежными и бледными лучами.

Мастерски был воссоздан Нейгаузом зыбкий и прихотливый узор *fugato*. Он исполнял его психологически очень тонко, как бы нехотя, ощупью, с трудом наводя путь к дальнейшему развитию музыкальных образов. Это — многоголосное «размышление», приводящее снова к простому песенному повествованию.

Последующая вариация главной темы звучала несколько приподнято, даже взволнованно, но без суетливости. «В музыке, — говорил Нейгауз, — есть некоторое волнение, но вслушайтесь, как красива и гибка мелодическая линия; как надо этим дорожить — и как всякая поспешность губит музыку».

Когда, несмотря на огромные технические трудности, исполнялась Нейгаузом с подлинным мастерством; пассажи звучали очень выразительно и *legato*, все было пронизано мелодическими интонациями: «Музыкальный смысл прямо вытекает из развития всей предшествующей музыки — катастрофа разразилась».

А разве не восхитительны были в исполнении Нейгауза концерты Шопена? *Andante* из Первого концерта и *Larghetto* из Второго — пожалуй, самое про-

никновенное и высокое не всего шопеновского репертуара Нейгауза. Фал Первого концерта буквально искрился под его руками, пссажм переливался всеми оттенками красок, блистательно развертывались во всей своей красе. Поражали чистота и определенность контуров, ювелирная тонкость отелки грация.

Выразительной силой отличалось и исполнение Нейгаузом полонезов Шопена. Достаточно вспомнить хотя бы полонез П-б-б с его ровной ритмической напряженной первой частью и пленительно гибкой мазуркой или Полонез-фантазию, где несколько таинственное вступление и полный свежести посыл приводили к страстной кульминации, после которой воцарялись мир и покой. Из этого покоя естественно рождалась ликующая кода (Я не паю ни его более поднимающего дух, чем весь конец Полонеза-фантазии).

Не следует также забывать об удивительно поэтичном исполнении Нейгаузом небольших произведений Шопена: ноктюрнов, мажорных, вальсов перед людьми. Это исполнение, быть может, еще ярче и характернее чем его исполнение крупных произведений, и свидетельствует о неиссякаемой фантазии пианиста.

Вспомним, например ноктюрн E-dur с его мягкой величавой первой темой о которой Нейгауз как-то восхищенно сказал: «Какая большая мысль, ее надо выразить крупно, строго». Это единый поток. Ничто не уведило здесь пианиста в сторону. Очаровательные маленькие подробности как бы втеснены им в общий ход рассказа. Налицо была согласованность деталей и целого, подчинение второстепенного главному, словом, гармоничность и стройное течение.

Или ноктюрн Fis-dur, бесспорно, принадлежащий к числу жемчужин нейгаузского репертуара. Нелегко представить себе что-либо более нежное, более искреннее.

В интерпретации Нейгаузом шопеновских мелочей мы всегда чувствовали какую-то своеобразную интонацию и фразировку, некоторые обороты, вызывающие душевное смятение или навевающие грусть, в его исполнении незабываемы. Столько у него было красоты и мягкости в звучании, столько внимания к мелодическим штрихам, столько простоты. Он насыщал шопеновские фразы удивительной нежностью и сердечной теплотой. О том, что эта игра передавала то есть о самой музыке Шопена, пожалуй, лучше всего сказать словами самого Нейгауза.

«Если правда,— говорил он,— что сердцевина всякого искусства, его глубочайшая сущность и сокровенный смысл есть поэзия (а эту мысль вряд ли можно оспаривать), то в истории искусств найдется немного гениальных людей, которые воплощали бы ее в своем творчестве столь полно и совершенно, как Шопен. Пишет ли он „мелочи“ (прелюды, этюды, мазурки, вальсы), пишет ли сонаты, фантазии, баллады — каждая нота, каждая фраза дышат поэзией, каждое произведение передает с неповторимым совершенством, с предельной ясностью и силой целостный поэтический образ — видение поэта. В этом захватывающая сила шопеновского искусства, залог его несслыханной популярности, неуязвимость его красоты, так легко и непринужденно покоряющей „веков завистливую даль“».

Нейгауз верно определял и причину огромной популярности музыки Шопена: близость ее к народу.

«Миллионы и миллионы сердец обращены к Шопену, его искусство объединяет».

няет в одном чувстве самого неискушенного слушателя и самого взыскательного знатока Интернациональное значение Шопена, тот факт, что он понятен и близок всем странам и народам, тесно связан с его любовью к своему народу, к своей родине, без которой интернационализм его искусства был бы невозможен и немислим. Страдания его беспокойной и политически столь несчастливой (в его время) родины внушили творчеству Шопена ту особенную и неповторимую черту, которую многие считают чуть ли не преобладающей и которая так метко выражена польским словом „żal” \* (дословно почти непереводаемым). И правда, до него, пожалуй, не было композитора, который с такой силой умел бы выразить глубокую боль, страдание не только души или ума, но всего человеческого существа. Менее мощный дух изнемог бы под этим бременем. Но это только одна сторона шопеновской природы. Достаточно вспомнить наугад ряд его сочинений (например, Третью балладу, Баркаролу, Фантазию, ряд мазурок, полонезов, его концерты и т. д. и т. д.), чтобы убедиться, что с не меньшей, если не с большей, силой в музыке Шопена звучат радость, ликование, благородная человеческая гордость, высокое человеческое достоинство, немислимые без жертвенной любви к жизни и человеку».

Наконец, глубоко принципиальное значение имеют мысли Нейгауза о советском стиле исполнения Шопена; они во многом характеризуют и манеру интерпретации самого Нейгауза:

«Наша советская действительность, социалистическая идеология, пронизывающая всю нашу культуру, не замедлила сказаться и в такой, на первый взгляд, отдаленной области, как исполнение советскими пианистами Шопена. Я имел возможность воочию убедиться в этом (если позволено такое выражение по отношению к явлениям, воспринимаемым слухом), будучи членом жюри варшавского шопеновского конкурса в 1937 году, на котором наши пианисты не случайно завоевали высшие премии. Большинство наших пианистов отличали художественная простота, большая мудрость исполнения, объективность, не бесстрастная и выхолощенная, но полная жизни и убежденности, тогда как представители зарубежного пианизма, несмотря на наличие ярких талантов, часто впадали в крайний „эгоцентризм”, отсебятину, не оказывали должного уважения и не проявляли достаточной любви к композитору. Один из иностранных участников этого конкурса, очень талантливый пианист, спросил мое мнение о его игре. Я ему сказал: «Вы талантливы, но на вашей игре написано: „Я играю Шопена”, а надо, чтобы слышалось: „Я играю **Шопена**»».

Последняя фраза как нельзя лучше раскрывает нам позицию Нейгауза и объясняет истинную причину его выдающихся достижений как исполнителя Шопена.

Значительный интерес представляла интерпретация Нейгаузом произведений Листа. Возвышенная и благородная, она пленяла нас подлинной страстностью, творческой смелостью, орлиным полетом мысли, богатством колорита.

Нейгауз выделял на первый план философскую глубину и романтический пафос музыки Листа. Ему было ненавистно все то, что придавало исполнению Листа пошловатую окраску, элемент тривиальности.

Великолепен в его исполнении романтически приподнятый, полный вдохновенной поэтичности концерт А-с!иг. Нейгауз играл его импровизационно, широко

---

\* *Приблизительно* — сожаление, жалоба, сострадание, огорчение, горе.

кими мазками, не слишком жидкими и не слишком густыми в то же время достаточно рельефными. Однако импровизационное™ он сдерживал в б-б-к расчётом и пользовался пианистическими средствами, прошедшими многие ровные испытания. Способ применения этих средств не представлял ничего не обычного; точно так же нет ничего яснее его манеры нюансировки чем обычно логичной и в сущности простой. Но результатов он достиг в истине замечательных и чаще всего с небольшой затратой сил.

У некоторых излишне придирчивых слушателей исполнение Нейгауза концерта иногда вызывало возражения: не поза ли это не слишком ли всё это театрально? Между тем многие идеи Листа принадлежат как раз к тем, которые лучше всего можно выразить патетическим жестом, звучным оборотом, резким акцентированием чувств, рельефной подачей материала. При том условии конечно, что неподдельное чувство, вдохновенный порыв пронизывают и обогащают всё исполнение. Что же плохого в том, что в эпизоде *Allegro marciale* «виден» триумф и слышны трубные звуки, или в эпизоде *d moll (L i tesso tempo)* слышится грозная поступь, или в финале чувствуется любовь к пышным апофеозам? Что же плохого, если глубокая страстность и патетический драматизм артистически сочетаются с нежностью или сокрушительная энергия и натиск сменяются созерцательно-мечтательным настроением? Так оно и должно быть, это и есть настоящее, яркое, полное высокого значения искусство.

С увлечением играл Нейгауз «Сонеты Петрарки», *Sposalizio* и другие мелкие пьесы из «Годов странствий», особенно пленявшие бережным и сосредоточенным отношением к звуку. Многие детали указывали здесь на артиста, тонко чувствующего поэзию живописи и скульптуры и никогда не теряющего с ними связь. Изумительно был выдержан колорит отдельных пьес. Краски то ослепительно сияли, то улетучивались и бледнели при выразительных листовских *calando* и *perdendosi*.

В транскрипциях песен Шуберта у Нейгауза очень естественно и верно оттенялись главные черты: яркая образность, выразительность фразировки певучесть. Не по правилам строгой архитектоники выстраивались здесь линии. Вместо застывшей метрики выступала композиция, построенная на свободном соотношении частей и ритмических элементов. Высокого развития достигало искусство «музыкального слова», все как бы пронизывалось особой речевой выразительностью.

Впечатляли в исполнении Нейгауза соната *h-moll* с её стремительной сменной настроений и глубоким философским раздумьем и «Мечисто-вальс», подкупающий яркой эмоциональностью, естественным сочетанием напряженности и единства нервного импульса с органическим развитием мысли. Здесь были и расточительность, и бережливость в употреблении средств, блеск, свежесть тона и еле уловимые нюансы, обилие музыкальных красок и графическая строгость.

Много примечательного содержалось также в исполнении Нейгаузом произведений Шумана и Брамса. С огромной художественной силой и цельностью воплощал он, например, музыкальные образы Фантазии *C-dur* Шумана. Это — интерпретация вдохновенная и умная, необычайно широкая по диапазону образных контрастов, то увлекающая нас в мир романтической фантастики, то погружающая в атмосферу тонкой поэтичности. Она до краев наполнена пылкостью, чувственным трепетом и в то же время проникнута глубокой мыслью.

Столь же разнообразна по характеру интерпретация Нейгаузом брамсовской сонаты *f-moll*. В ней и подлинный драматический пафос, напряженный

и приподнято торжественный (первая часть), и скрытая нежная страсть, порой переходящая в экстаз (вторая часть), в ней и тяжеловесный вальс, изредка оттененный юмором (скерцо), и скорбное воспоминание (интермеццо). Чистота и благородство чувства, глубина и серьезность мысли придают сонате характер величавой и строгой поэмы

Или — как проникновенно и тонко исполнял Нейгауз интермеццо Брамса (из ор 116, 117, 118 и 119) с их особым интимным миром чувств и колоритом? Артисту подчас достаточно было одного штриха, чтобы выразить то или иное характерное настроение,

К числу высших достижений Нейгауза принадлежала интерпретация сочинении Скрябина. Он обнаруживал здесь все богатство своей исполнительской фантазии Нейгауз умел воссоздать живого Скрябина со всей его неуловимо тонкой сменой выразительных оттенков. Только немногие пианисты могли в этом отношении соперничать с ним. Он подчеркивал в Скрябине черты мужественного дерзновения и драматизма. В его Скрябине были и величие, и стремительная полетность, волевая активность и нервность ритма, смятение и напряженность. В нем были и моменты ликования, душевности, мягкости, грациозности

Укажу, например, на исполнение Нейгаузом десяти сонат Скрябина Психологическая сторона его игры здесь так же удивительна, как и пианистическая. Он словно проходил все стадии ощущений — от восторженной чувственности до безысходной трагичности, от блаженного любовного упоения до мрачного сатанизма, от спокойного созерцания природы до драматизма жизненной борьбы.

Вот Вторая соната с ее чудесными темами, навеянными композитору образами моря. У Нейгауза здесь нет никакой аффектации, ничего поверхностного и случайного: кристальная свежесть чувства, обаятельная скромность высказывания и вместе с тем огромная изобразительная сила. Вспомним, например, все начало сонаты, которое под его руками приобретало почти наглядный пейзажный характер. Оно не растянато, на редкость логично и стройно по своему развитию (никаких преувеличений в ферматах!); налицо какая-то особая глубокая звуковая перспектива, насыщенная загадочными отзвуками, словно «глубина морская». Или эпизод связующей в побочной партии, чрезвычайно гибкий и свободный Нейгауз здесь удивительно тонко владеет временем и динамикой. Ничто у него «не стоит на месте», ничто не звучит серо и уныло. Музыка живет и дышит, прекрасная в своей естественности, каждый звук эмоционально насыщен, все проникнуто подкупающей пластичностью, поразительным чувством меры в *rub a to*. Ясно ощущаются все изгибы динамической линии, мелкие нарастания звучности и спады и вместе с тем — единство всей линии в целом. Пианист приходит к гибкой, свободной фразе не путем анархии, а через строгую дисциплину в динамике и ритме. Он делает только то, что нужно. Вспомним также заключительную партию, где Нейгауз на редкость удачно воссоздавал всю сложную «многоплановость» звучания: глубокий, но не грузный бас, певучую, плавно несущуюся широкую тему и оплетающие ее со всех сторон нежные, как бы струящиеся фигурации шестнадцатыми. Невольно возникало впечатление какого-то пространства, безбрежного и светлого («Представим себе море, утро раннее!»). С такой же изобразительной силой интерпретировал Нейгауз разработку первой части и всю вторую часть сонаты; он как бы развертывал перед нами целый мир поэтически-живописных представлений, рожденных образами природы.



Иначе исполнял Нейгауз Третью сонату С мрачным вдохновен и м ра крывал он здесь столкновение жизненных сил передавал драматиче и борьбы контрасты различных психологических состояний любви скорби ра ости окрыленности, уныния, покорности, отваги, разочарования Внутренний пы проявлялся у него здесь с огромной силой и убедительностью поддерживаемый мужественным усилием и доводимый до крайнего напряжения (особенно в фи нале)

В новом аспекте предстает исполнительская фантазия Нейга за в интерпре тацни Четвертой сонаты Исполнение первой части этой сонаты подчинны шедевр. Почти осязаемо воссоздавал Нейгауз два контрастных образа с ра тн и мечты, тонко проводил сопоставление прозрачной, хрустальной звучности од ного образа с затаенно-чувственной звучностью другого (*con voglia*) Н лом контрасте,— говорил он,— строится вся часть; именно в нем поэтический ху дожественный смысл этой музыки» Вторая часть гибкая, мгновенно восп - меняющаяся, порывистая — вся проходила у него в нервных подъемах и спад великолепно звучала кода, пламенная ликующая доходящая до экстаза

С любовью играл Нейгауз последние сонаты Скрябина Ему равно уда- вались и экзотически-исступленная Седьмая соната, в которой нервность и экзальтированность доводились им до предела и психологически углубленная лаконичная по выразительным средствам Девятая соната и светлая словно устремленная ввысь Десятая (вспомним, например поразительное умение Ней- гауз а играть «большими ритмическими волнами», его особую манеру брать арпеджированные аккорды, его удивительные взлеты с трелями, быстро зату- хающие тремоло, необычайную «полетность»). Самое сложное под его руками становилось ясным.

Исполняя мелкие произведения Скрябина, Нейгауз проникал в самую сущ- ность этой оригинальнейшей музыки, он как будто открывал секрет, ушедший вместе с автором в могилу Вспомним, например «Лнсток из альбома» ор 45, артист исполнял его так просто и естественно, что кажется — иначе и сыграть нельзя, а между тем сыграть его так очень трудно. Или поэму ор. 32 №1, где тонко были показаны не только мелодические рисунки двух голосов, но и красочное разнообразие гармоний, все изгибы фигурации (Нейгауз вообще мастерски умел задерживать звучание тех или иных регистров, давая полную свободу мелодическим линиям). Или прелюдии ор И, 16 и 17, то страстные, то мечтательные, то бурно-приподнятые, то таинственно-вкрадчивые, где все де- тали под руками Нейгауза обретали полноту внутренней жизни, почти импро- визационную свободу и рельефность.

При этом необычайно своеобразно и широко использовал Нейгауз педаль Здесь были и педальные пятна, и педальные мазки, и быстрые смены полу- н четвертьпедалей, и более тонкие нюансы педализации, минимальные нажимы педали, педальные «отзвуки» и т. д.

Истинно чувствующим музыку это исполнение Нейгауза доставляло огром- ное наслаждение. Надо было только вслушаться и вдуматься, как все это живет, движется, загорается красками, тускнеет, гаснет в бледных тонах, выделяется в ярких. Звуки то словно неслись бурным потоком, то замирали в отдалении, растворяясь в общем звуковом фоне. С помощью сравнительно простых приемов Нейгауз достигал удивительных эффектов, переливов тончайших оттенков, ча- рующей мягкости звучаний.

Необыкновенное значение, которое придавал Нейгауз малейшим измене-

нням звуковой окраски, сообщало особую прелесть и его исполнению пьес таких авторов как Дебюсси, Равель и Шимановский Тончайшие нюансы переплетались здесь в изысканно-прихотливом узоре, как если бы их расположил в самом живописном порядке искусный художник. Полуугасшая и уснувшая звучность контрастировала с яркими, ослепительно сверкающими звуковыми построениями, серебристо-серые тона — с мощными, ликующими красками. Здесь все было сдержанно, отшлифовано. Вкус и чувство меры ни в чем не покидали пианиста.

Что касается интерпретации Нейгаузом произведений советских композиторов, особенно Прокофьева, Мясковского и Шостаковича, то достоинства ее неоспоримы. Ни одна черта его дарования не потерялась в этом разнообразии замыслов и воплощений. На всем здесь лежал отпечаток мужественности, энергии, сосредоточенности. То, что высказал как-то Нейгауз о музыке Прокофьева в своей превосходной статье «Композитор-исполнитель», может быть с полным правом отнесено и к характеристике стиля исполнения самого Нейгауза. Вот эти слова: «Музыка его очень земная в хорошем, весьма человеческом смысле этого слова, она как бы говорит: жизнь — это превосходная, умная и прелюбопытная вещь, никуда от нее убежать не надо, сделаем ее еще более интересной!» Да, именно жизненность являлась самым глубоким и характерным признаком нейгаузовской интерпретации советских композиторов. И чем сильнее, значительнее было исполняемое произведение, тем сильнее проявлялась эта жизненность, тем сильнее и ярче становилась интерпретация Нейгауза, тем больше была она питана «земными» соками.

#### 4.

Разнообразие художественных интересов и необыкновенная творческая интенсивность Нейгауза в не меньшей степени сказались и на педагогике.

Его работа в классе, его беседы с учениками, его постоянное стремление как можно глубже вникнуть в содержание произведения с возникающими отсюда попытками исследовать границы выразительности музыки — все это должно стать предметом специальных исследований.

Кое-что, правда, в этом направлении уже сделано. Сошлемся, например, на очерк А. Николаева «Взгляды Г. Г. Нейгауза на развитие пианистического мастерства», на диссертацию В. Хорошиной «Исполнение пяти последних фортепианных сонат Бетховена на основе принципов школы профессора Г. Г. Нейгауза» и особенно на диссертацию безвременно умершей Т. Хлудовой «Педагогические принципы профессора Г. Г. Нейгауза». Являясь на протяжении ряда лет ассистенткой Нейгауза, Т. Хлудова собрала весьма значительный фактический материал (записи уроков и показов отдельных произведений), раскрывающий методы работы Нейгауза в классе<sup>5</sup>.

Каковы же были эти приемы и методы? В чем их характерные черты?

Прежде всего Нейгауз с первых же слов заставлял ученика думать с ним вместе, делал его как бы своим сотрудником, соучастником в решении

---

<sup>5</sup> Из работ, появившихся позднее, в 60—80-е годы, следует отметить книги В. Дельсона «Герих Нейгауз» и Б. Кременштейн «Педагогика Г. Г. Нейгауза». — Примеч. к 5-му изд.

художественной задачи. Он заставлял ученика самостоятельно разбираться в возникающих трудностях и дружно шагал с ним рядом шаг в шаг

Уроки Нейгауза не только давали готовые сведения, но и учили искать сопоставлять, побуждали ученика пережить восторг перед великими художественными творениями

В классе Нейгауз — артист, художник, бесконечно влюбленный в свое искусство, в музыку. Путем непосредственного показа произведения он умел возновать воображение ученика, раскрыть перед ним высокие дали. Его занятия отличали живая непосредственность, юношеская свежесть восприятия, горячее страстное отношение к делу.

В немногих словах Нейгауз мог высказать многое, «зажечь» ученика удачно найденным поэтическим образом или ассоциацией, а иногда одним лишь выразительным жестом. Неудивительно, что на уроках Нейгауза, как справедливо замечает его ассистентка, «каждый ученик мобилизует все свои духовные силы, напрягает все свои возможности, дерзает, смеет — окрыленный и поднятый силой представшего ему поэтического образа». «Я,— добавляет она, много лет проведя в классе Нейгауза, часто была свидетельницей случаев, когда скромный незаметный, малодаровитый ученик, втянутый в атмосферу высокой, требовательной и необычайно одухотворенной работы, мог сделать то, чего, казалось, трудно было от него ожидать».

Уроки Нейгауза всегда проходили в атмосфере подлинного профессионализма и артистической честности. Они являли нам пример органического соединения живого творчества, направленного на раскрытие поэтического замысла, с настойчивой конкретной работой над его пианистическим воплощением. Они были проникнуты неуклонным стремлением придать исполнению ученика истинную художественную ценность, сделать это исполнение как можно более затрагивающим, волнующим, интересным, доходчивым.

Особенно заботился Нейгауз о том, чтобы желаемое было по возможности достигнуто тут же, в классе. Он как бы объединял в одно целое свои усилия и усилия ученика (чтобы «вышло» так, а не иначе), подкрепляя их самыми разнообразными приемами художественного воздействия.

Решительно возражал Нейгауз против вялой, нецелеустремленной домашней работы, которая, как правило, приводит к затрате лишнего времени. Его девиз — всегда и всюду работать над достижением наилучшего результата, не откладывая его в долгий ящик. «Представьте себе,— заметил он как-то в разговоре с одной ученицей, занимавшейся недостаточно энергично,— что вы хотите вскипятить кастрюлю воды. Следует поставить кастрюлю на огонь и не снимать ее до тех пор, пока вода не закипит. Вы же доводите температуру до 40 или 50°, потом тушите огонь, занимаетесь чем-то другим, опять вспоминаете о кастрюле — вода тем временем уже остыла,— вы начинаете все сначала, и так по нескольку раз, пока наконец вам это не надоест и вы не потратите сразу нужное время для того, чтобы вода вскипела. Таким образом, вы теряете массу времени и значительно снижаете „ваш рабочий тонус“».

По словам его ассистентки, «чем медленнее „выходит“ у ученика, тем больше творческой интенсивности вкладывает учитель, тем больше и с разных сторон он раскрывает, объясняет данную музыку; если же у ученика практическое воплощение следует быстро за задуманным, то учитель ставит перед ним более тонкие и глубокие задачи, добивается еще большего „уточнения“ и тонкости исполнения».

И в первом, и во втором случае ученик вырабатывает в себе максимальную сосредоточенность и целеустремленность; он постоянно находится в теснейшем контакте с учителем, добиваясь с его помощью, под его контролем, на его глазах реального звукового воплощения определенной художественной задачи. Самое важное при этом, чтобы ученик не блуждал в потемках, а ясно осознавал свою цель.

«С чем яснее цель, говорил Нейгауз,— тем яснее она диктует средства для ее достижения. Эта аксиома не требует доказательств.. Чтб... определяет как, хотя в конечном счете как определяет что (диалектический закон)»

Естественно, что продолжительность уроков Нейгауза подчас бывала чрезвычайно велика; воплощение тут же, на месте требовало времени.

«Много раз,— свидетельствует Хлудова,— я присутствовала на уроках, когда Генрих Густавович работал над страницей музыки — час, и два, и три, добиваясь самого точного воплощения задуманного. Вспоминаю свой урок с Генрихом Густавовичем, посвященный „Крейслериане“ Шумана,— он продолжался пять часов! Такого рода уроки — замечательные примеры органически связанной одновременной работы и над искусством, и над техникой, над музыкой и ее пианистическим воплощением».

Приемы воздействия на ученика в процессе занятий у Нейгауза были самые разнообразные. Среди них мы находим и меткие образные сравнения (поэтические ассоциации, связанные с природой, искусством и т.д.), и великолепные показы за инструментом, чаще всего по ходу дела, и особое «дирижирование» во время исполнения учеником того или иного произведения.

Сущность первого приема заключается не в том, чтобы иллюстрировать музыку словами, а в том, чтобы «подсказать» ученику нужный образ, «извлечь» из его эмоциональной памяти нужное чувство, активизировать его творческую фантазию. Сопоставления и сравнения как бы «включают» у ученика тот «фотоэлемент», который, по меткому замечанию Нейгауза, «умеет переводить явления одного мира восприятий в другой».

Второй прием сразу же погружает ученика в атмосферу высокой художественности, побуждает его к самостоятельным звуковым поискам, воспитывает в нем глубокую и полную внутреннюю сосредоточенность, словом, ведет его от слуховых ощущений к движению, а не наоборот.

Последний прием — «дирижирование» — помогает ученику найти должный ритм, темп и характер исполнения, укрепляет и окрыляет его волю, воздействует на него путем непосредственного эмоционального заражения. По мнению Нейгауза, этот прием особенно важен для работы ученика в классе над ритмом исполнения (организацией времени). «Плохо ли, хорошо ли — не знаю,— признавался Нейгауз,— но я не могу не дирижировать (как если бы предо мной был оркестр), когда хочу ученику внушить должный ритм, темп, уклонения от него и т. п. Простым жестом — взмахом руки — можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами. Да это и не противоречит самой природе музыки, в которой всегда подспудно чувствуется движение, жест („работа мышц“), хореографическое начало».

Удивительное действие «дирижерской руки» Нейгауза, не раз испытанное в классе его учениками (и дающее, по их собственному признанию, счастливое чувство полного художественного понимания и уверенности, глубокого контакта с учителем), никогда не подавляло инициативу ученика. Оно, как и прием показа на фортепиано, которым, кстати, Нейгауз пользовался в классе постоянно

с редким артистическим мастерством, только утверждало исполнительские и мерения ученика, побуждало его к самостоятельным действиям оно об егча о процесс овладения произведением, осознание темпа и ритма исполнения ставляло ученика играть не то, что у него свыходит» а то что надо то счего хочет автор».

Нейгауз считал также необходимым время от времени прибегать к приему разучивания, проигрывания произведения в медленном темпе Этот прием д ет возможность по-настоящему вслушаться в музыку понять и проанализировать тех технические трудности, наладить нужные движения, он является отличим «гигиеническим средством», предохраняющим исполнение от засорения случными неточностями и тому подобным шлаком Нейгауз условно называет его «замедленной киносъемкой» и не без основания сравнивает с при ста ьны тщательным рассмотрением картины как бы через увеличительное стекло Дей ствительно, как в одном, так н в другом случае в основе лежит стремление проникнуть хоть немного в таинственную лабораторию художника, понять к асоту и выразительность его приемов. «Увеличению объекта в пространстве то но соответствует замедление процесса во времени»

Нередко прибегал Нейгауз в классе и к методу преувеличения например агогическому, динамическому, или к помощи отдельных слов, правильное произношение которых раскрывает ритмическое строение музыкальной фразы и способствует ее естественному исполнению.

Особенное внимание уделял Нейгауз в своей педагогической работе взаимосвязи «музыкального» и «технического». Так, преодоление технической неуверенности, скованности движений ученика он прежде всего искал в сфере воздействия на психику ученика, на путях самой музыки. Аналогично поступал он и при рекомендации ученикам методов работы над «трудными местами» По его мнению, все «трудное», «сложное», «незнакомое» следует по возможности сводить к более «легкому», простому», «знакомому», в то же время он настоятельно советовал не отказываться к от метода увеличения трудности ибо с помощью этого метода играющий подчас приобретает «те навыки, тот опыт, который позволит ему полностью разрешить задачу»

Наконец, Нейгауз во всем стремился приблизить ученика к музыке, раскрыть ему содержание показываемого произведения, причем не только воодушевить его ярким поэтическим образом, но и дать ему детальный анализ формы и структуры произведения — мелодии, гармонии, ритма, полифонии, фактуры,— словом, раскрыть ученику закономерности музыки и способов ее воплощения

Таким образом, уроки Нейгауза носили многогранный характер Они были полны энтузиазма и любви к своему делу. Они всегда подчинялись конкретным обстоятельствам. Индивидуальность ученика в значительной мере определяла их профиль. И самое главное — они были всегда проникнуты огромным обаянием личности педагога.

## 5.

Нейгауз принадлежит к числу тех художников, кто стремится так или иначе обосновать главные цели своей деятельности, сформулировать основные положения и требования своего искусства. Им написано множество статей, в которых содержатся мысли по самым различным эстетическим вопро-

сам, сделано огромное количество докладов, посвященных формированию музыканта-исполнителя

Его книга «Об искусстве фортепианной игры» отчасти развивает старые, высказанные им ранее мысли. Но в гораздо большей степени она ставит новые проблемы и вопросы, волнующие каждого пианиста. Можно сказать, что она подытоживает богатейший практический опыт автора, что она в какой-то степени есть плод всей его жизни. Она читается с неослабевающим интересом и вызывает много ответных мыслей.

Эта книга, быть может, не во всем систематична и, с точки зрения заядлых методистов фортепианной игры, вероятно, имеет изъяны. Автор ее и не претендовал на строгую последовательность изложения и всеобъемлемость охвата; меньше всего считал он ее сводом правил и наставлений. Он стремился лишь поведать нам о тех вещах, с помощью которых можно открыть тайники пианистического искусства.

Книга являет нам сгустки живой мысли художника, пытливно останавливающейся перед самыми «мучительными» вопросами. В ней мы встречаем целую россыпь дум и размышлений, пусть порой и несколько разрозненных, но зато ярких, оригинальных, глубоких. Раздумья над историческими судьбами музыки перемежаются здесь с размышлениями над проблемами пианизма, философско-эстетические экскурсы — с суждениями о гармонии и ритме. Здесь и множество блистательных сопоставлений музыкальных произведений с шедеврами живописи, поэзии, художественной прозы, архитектуры. Цитаты из Пушкина, Гёте, Гейне, Верлена, Блока, Пастернака соседствуют с одухотворенными ссылками на Леонардо, Микеланджело, Клода Лоррена, Врубеля. Наконец, даются советы концертирующим пианистам — советы, ценность которых трудно переоценить. Словом, достоинства книги — широта охвата, живость изложения, острота сравнения, диалектический подход к художественным явлениям — вне всяких сомнений.

Не следует только искать в книге того, чего в ней нет и не может быть. Она скорее напоминает непринужденную беседу о важнейших проблемах исполнительского искусства, чем трактат о фортепианной игре. Автор описывает вещи так, как он их чувствует и понимает, без излишних мудрствований. Он описывает только то, что он — как исполнитель — пережил и перечувствовал, только то, что он действительно знает и в чем убежден. Свои суждения он обосновывает осторожно и терпеливо, не сразу, как бы оглядывая их предварительно со всех сторон, приглашая и всех нас обдумать вместе с ним отдельные случаи и примеры и вместе сделать выводы из этих примеров.

С огромной убедительностью он показывает, что так называемая «хрестоматийная» методика, дающая преимущественно рецептуру — «твердые правила», пусть даже верные и проверенные, — всегда будет только первоначальной, упрощенной методикой, постоянно нуждающейся при столкновении с реальной жизнью в развитии, уточнении, дополнении, или, как говорит он сам, «в диалектическом преобразовании». Остро и темпераментно выступает он против «метода натаскивания» и «бесконечного обсасывания одних и тех же произведений» в педагогической работе, против ложного положения, что «режиссурой можно с учениками все сделать». Он стремится разрешить диалектически не только общие музыкально-исполнительские проблемы, но и более узкие технические вопросы.

Возможно, среди многих в высшей степени интересных и оригинальных

мыслей искушенный читатель обнаружит некоторые старые истины. Но и не и быть не может. Каждый исполнитель на собственном опыте своей жизни познает и проверяет мудрость некоторых незыблемых положений. Таковы пример, суждения о точном прочтении авторского текста о правдивое и не о нения, о ритме как первооснове музыки о протяженности и певучести звука. К ним возвращаешься постоянно на протяжении всей жизни.

Конечно, подойти к книге можно по-разному. Одному покажется наиболее ценным раздел о художественном образе музыкального произведения, другому эпизоды из артистической автобиографии или раздел о звуке, а третьему главы «Учитель и ученик» и «О работе над техникой». Одного может не устроить отсутствие сжатых выводов, другой найдет кое-какие и нюансы в отдельных характеристиках, третий, вероятно, справедливо — не согласится с несколько нарочитым разделением учителей фортепианной игры на педагогов-исполнителей и на «чистых» педагогов и т. д.

Но, бесспорно, все сойдется в одном: эту книгу написал художник огромной культуры, страстно влюбленный в свое искусство, тонкий ценитель поэзии, живописи, скульптуры, архитектуры, непримиримый враг схоластики и догматизма, штампов и трафарета, косности и рутины. Эта книга уникальна: она учит понимать и ценить прекрасное, учит понимать и исполнять музыку, учит выработать отношение к искусству.

И бесспорно, все еще раз вспомнят вдохновенную игру ее автора, полную благородства и тончайшего вкуса. Ибо Нейгауз — поэт фортепиано — запечатлен в книге с удивительной точностью и рельефностью: он встает здесь во весь рост, со всеми характерными особенностями своего искусства.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ко второму изданию . . . . .	6
Вместо предислвия . . . . .	11
Глава I	
Художественный образ музыкального произведения . . . . .	16
Глава II	
Кое-что о ритме . . . . .	35
Глава III	
О звуке . . . . .	54
Глава IV.	
О работе над техникой . . . . .	77
1 Общие соображения . . . . .	77
2 Об уверенности как основе свободы . . . . .	81
3 О двигательном аппарате . . . . .	86
4. О свободе . . . . .	90
5. Элементы фортепианной техники . . . . .	101
Добавления к главе IV. . . . .	124
1 Об аппликатуре . . . . .	124
2 О педали . . . . .	135
Глава V.	
Учитель и ученик . . . . .	145
Глава VI	
О концертной деятельности . . . . .	173
В заключение . . . . .	183
Я И Мильштейн Генрих Нейгауз . . . . .	207

Научно-популярное издание

**Генрих Густавович** Нейгауз  
ОБ ИСКУССТВЕ **ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ**

Записки педагога

Издание пятое

Редактор *Н. Соловьева*. Художник *Е. Никитин*. Худож. редактор *Ю. Зеленцов*.

Техн. редактор *С. Белоглазоев*, Корректор *М. Шпанова*.

И Б № 3734

Подписано в набор 01.07 80 Шдписано в печать 13.10 87 Формат 60x007ie\* Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем псч. л 15.0. Усл. п. л 15.0 Усл. кр-отт. 15.0 Уч.-изд л. 1в. 17. Тираж 15000 эк» II Д. Si Пь22. Зак. 1в07. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглиная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграф|рома при Государственном комитете СССР по делам издательств полиграфии и книжной торговли, №9088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул.. 21.



