

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 20

Екатеринбург 2020

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Крестева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Никоleta Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org mail@uscon.sco.ru

Интернет-сайт учредителя журнала: www.uralconsv.org.
Адрес страницы журнала на сайте учредителя: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 20

Yekaterinburg 2020

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor

Elena E. POLOTSKAYA, Vice-rector for scientific work of the Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory,
Doctor of Art Criticism

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Natalia A. BRAGINSKAYA, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia);
Ekaterina S. VLASOVA, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Mari-na E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France);
Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Alexandra V. KRYLOVA, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Nicoleta POPOVA, Ph. D., Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria (Canary Islands, Spain); **Lyubov' A. SEREBRYAKOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia);
Natella V. CHAKHVADZE, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).

Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС 77-78783 of July 30, 2020

ISSN 2658-7858

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsv.org, mail@uscon.sco.ru

Website of the of the journal: www.uralconsv.org

Address of the journal page of the founder's website: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

- 6 *Субботина Н. М. В.-Г. Вакенродер*
о сущности музыки

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

- 12 *Бородин Б. Б.* Фортепианная фактура
романтизма как формообразующий
фактор
- 17 *Зайтов Г. С.* Применение компьютерных
программ в анализе и формировании
вокальной резонансной стратегии

ПЕДАГОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

- 25 *Лукьянова Е. П., Ивакина В. А.* Роль исполни-
тельской практики в системе профессио-
нальной подготовки студентов
консерватории
- 34 *Овчинников В. П.* Исполнительские
мастер-классы в практике современного
музыкального образования
(заметки педагога)

К ИЗУЧЕНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО РЕПЕРТУАРА ПИАНИСТА

- 41 *Панкова Н. Г.* Тридцать два шага за грозовой
перевал: заметки о цикле Бетховена
«Тридцать две вариации для фортепиано
на собственную тему» (WoO 80, c-moll)
- 65 *Приложение: Меркулов А. М.* Бетховен
в исполнении Н. Г. Панковой

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- 66 *Басок М. А. Г. Н.* Рождественский:
несколько мимолётных встреч...
- 70 *Басок М. А.* О друзьях...
- 77 *Бородин А. Б.* О времени и о себе:
интервью с Вольфом Усминским

CONTENTS



QUESTIONS OF THE MUSICAL AESTHETICS

- 6 *Subbotina N. M. W.-H. Wackenroder* about
the essence of music

THEORETICAL ASPECTS OF PERFORMING ARTS STUDYING

- 12 *Borodin B. B.* Piano facture of romantism
as a forming factor
- 17 *Zaitov G. S.* The use of computer programs
in the analysis and formation
of a vocal resonance strategy

PEDAGOGY OF MUSIC EDUCATION

- 25 *Lukyanova E. P., Ivakina V. A.* Role
of performing practice
in the professional training
of conservatory students
- 34 *Ovchinnikov V. P.* Performing master
classes in the practice of modern
music education (teacher's notes)

TO THE STUDY OF PERFORMING PIANIST'S REPERTOIRE

- 41 *Pankova N. G.* Thirty-two steps through
thundering pass: notes on Beethoven's cycle
"Thirty two variations for piano
on an original theme" (WoO 80, c-moll)
- 65 *Appendix: Merkulov A. M.* Beethoven
performed by N. G. Pankova

PAGES OF THE HISTORY OF THE URAL CONSERVATORY

- 66 *Basok M. A. Gennady Rozhdstvensky:*
a few short meetings...
- 70 *Basok M. A.* About friends...
- 77 *Borodin A. B.* About time and about yourself:
an interview with Wolf Usminsky

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ



УДК 78.01

Наталья Михайловна Субботина

Кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: natalja_subbotina@mail.ru. SPIN-код: 3173-5772

В.-Г. ВАКЕНРОДЕР О СУЩНОСТИ МУЗЫКИ

Обращение к романтической эстетике важно в связи с существованием в пространстве современной музыкальной культуры неостилий. Вильгельм Генрих Вакенродер (Wilhelm Heinrich Wackenroder; 1773–1798) – один из родоначальников немецкого романтизма, оказавший влияние на развитие теории искусства Германии и всей европейской культуры. Интерес к его работам обусловлен тем, что они касаются проблем сущности музыки и искусства в целом, духовного мира художника как самодостаточной ценности.

Ключевые слова: музыкальная эстетика, романтизм, В.-Г. Вакенродер.

Для цитирования: Субботина Н. М. В.-Г. Вакенродер о сущности музыки // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 6–11.

Современная культура развивается ускоренными темпами, история движется всё быстрее и «напластование» друг на друга наследия прежних эпох происходит порой самым причудливым образом. Но почему же именно сейчас так остро стоит вопрос об освоении прошлого? «Потому что наше общество приближается, по-видимому, к большому культурному перелому», – считает академик М. Л. Гаспаров [2, 209]. И с этим трудно не согласиться. В истории культуры есть феномены, к которым можно обращаться вновь и вновь, каждый раз обнаруживая многообразие граней и смысловых оттенков. Одним из них является романтизм как течение художественной теории и практики и как особый тип мироощущения, мировосприятия, миропонимания.

Обращение к романтической эстетике важно и в связи с существованием в пространстве современной музыкальной культуры неости-

лей, в том числе неоромантизма, возникающего с середины 1970-х годов в европейской музыке. В качестве примера можно привести творчество композитора Валентина Сильверстова, для которого погружение в «прекрасное прошлое», «романтическая стилистика, мерцающая индивидуальными обертонами», есть «некий всеобщий язык» [5, 552]. Подобное «слышание» традиции необходимо, на наш взгляд, и в музыкальной практике, и в анализе теоретических источников, заключающем в себе единство всеобщего и индивидуального. Нужно рассортировать отдельные элементы, глядя не на то «откуда они», а на то «для чего они»: «...внутри творчества одного автора, в границах одного произведения мы отбираем то, что включаем в поле своего эстетического восприятия и что оставляем вне его» [2, 207]. Поэтому для нас важна конструктивная роль «временной дистанции» (Г. Гадамер) между созданием текста и его анализом, чтобы про-

известии «свой смысл», а не только реконструировать авторский.

Вильгельм Генрих Вакенродер (Wilhelm Heinrich Wackenroder; 1773–1798) – один из родоначальников немецкого романтизма, оказавший влияние на развитие теории искусства Германии и всей европейской культуры. Это имя, почти забытое сегодня, было известно в России ещё в первой половине XIX века: его эмоциональные метафорические рассуждения о живописи и музыке в форме своеобразных этюдов-эссе, опубликованные в переводе в 1826 году под названием «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного», обсуждали известные деятели русской культуры того времени. «Утверждение единства... заставляет искать в истории искусства забытое или недооцененное» [1, 248]. Этот тезис самих романтиков можно отнести к цели как художественного, так и научного творчества.

Интерес к вопросам, поднятым в работах Вакенродера, обусловлен прежде всего тем, что они касаются проблем сущности музыки и искусства в целом, духовного мира личности художника как самостоятельной ценности. «Как и романтики два века назад, современники вновь столкнулись с явлением автономности и самоценности художественного» [4, 174]. Эту же мысль продолжает другой исследователь нашего времени: «С XVI века... мы видим, как искусство захватывает себе плацдармы свободы и устанавливает принцип своей автономности на всё более широких территориях» [6, 59]. Важность этих подходов сегодня не вызывает сомнений.

Из всех искусств особое значение Вакенродер придаёт музыке, которая есть его «излюбленный предмет», «магия, волшебство, тайна». Он превозносит её за «тёмный и таинственный язык» и в то же время утверждает, что именно она пробуждает в нас «истинную ясность духа». Вакенродер имеет в виду ту «ясность духа, при которой всё в мире представляется нам естественным, истинным и добрым» [1, 163]. Сравнивая музыку с другими искусствами, мыслитель заключает: «Контур пластики очертаний наглядно замыкают смысл в себе – музыкальные линии-интонации его *размыкают*» [1, 250; курсив автора. – Н. С.]. Что же это означает, по его

мнению? «Бесконечность» смыслов: тысячи представлений пробуждаются с каждым звуком. Ценность музыки как вида искусства, обладающего «утончённой многообразностью», с точки зрения немецкого мыслителя, в том, что она есть «раскрытие перед нами беспредельности, безграничности, неизведанности» [1, 249–250]. Это становится возможным благодаря многозначности, неисчерпаемости музыкального образа, о которых говорит и современная наука.

Именно данный принцип можно поставить в заслугу романтической музыкально-эстетической теории, преодолевающей ограниченность механистического материализма, утверждавшего, что музыкальные формы как «в разумном», так и в «чувствительном» плане должны быть «одинаково однозначными». Их значение для каждого, по крайней мере, для тех, кто обладает «здравым смыслом» и «естественным вкусом», должно быть одним и тем же [3, 269]. В романтизме существует особое понятие – потенцирование, означающее выявление дополнительных смыслов художественных высказываний, их способности к саморазвитию. Именно таким образом рождается многообразие смысловой наполненности самой жизни и обогащение «души» человека. Действительно, «абсолютна не сама реальность, а её эстетическое преображение» [4, 174], ведь искусство не должно находиться в «рабском» отношении к действительности.

Если говорить об интенциональности творчества, то, на первый взгляд, у романтиков акцент смещается в субъективную сферу, в область индивидуальных чувств, «настроений». Это связано в первую очередь с нацеленностью романтизма на освоение «внутреннего» пространства культуры, передачу тончайших нюансов эмоционально-поэтической реальности. (О такой «изошрённости» музыкального искусства, направленного на хрупкий внутренний мир человека, говорят сегодня и композиторы, призывающие исполнителя «играть очень нежным, сокровенным тоном, как бы осторожно прикасаясь музыкой к памяти слушателя», чтобы она звучала «внутри сознания» [цит. по: 5, 552].)

Вместе с тем именно в музыкальном творчестве, по мнению Вакенродера, наиболее ярко проявляется не только субъективность,

но и отражение противоречивой взаимосвязи искусства и окружающей действительности, ведь музыка «говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни» [1, 163]. Возникает проблема «двоемирия»: реальному миру с его «прозой» жизни, бездуховностью, «несущественностью», мимолётностью повседневности, несвободой, бессердечностью противостоит «жизнь сердца», воображаемое, мечта, прошлое, свобода, вечность и суверенность искусства. «Снятие» этого противоречия, по утверждению Вакенродера, обусловлено тем, что музыка существует не только на уровне индивидуального сознания, но укоренена во всём бытии.

Музыкальный образ выступает как эманация уникального внутреннего мира его создателя, «звучащая» биография, исповедь. Но он ещё и «тайный посредник», осуществляющий связь с энергиями и субстанциями самой Жизни [6, 60]. Искусство, по словам Вакенродера, язык истории, и шире всего – бытия, вечной природы, «созерцающей свое совершенство через человека» [1, 249]. У Гофмана музыка – это «празык природы». («Музыка – это пение мира о самом себе» [цит. по: 5, 556], – говорит современный композитор В. Селиверстов, и эти слова, на наш взгляд, так же перекликается с данным пониманием.) Всеобщее сохраняется в романтизме и как коллективное, как социальная память, как традиция. Отсюда – известное обращение к народному творчеству, к фольклору.

В романтической интерпретации музыка становится надиндивидуальной самодовлеющей реальностью: она, по утверждению Вакенродера, «возвышает нас над землёй и делает достойными небес» [1, 226]. Практика художественного творчества подтверждает это: «Соприкасаясь с искусством, архитектурой, литературой, музыкой Нового времени, мы попадаем в такой „переплёт ощущений“, что поневоле забываются разные заботы, тревоги и смыслы, о которых нам положено печься...» [6, 71]. При этом цель музыки – не просто подняться над реальностью объективного мира, чтобы победить «прозу повседневности», обыденного сознания, освободиться от неё, но и «превзойти» её. Это возвышение творца есть «самопревышение» человека в искусстве: желание не «воспроизводить» жизнь, а созидать её, в бесконеч-

ности духовных преломлений. Создание того, что современные учёные называют эффектом «повышенной жизни» [см.: 4]. Музыка здесь имеет преимущество среди других искусств, поскольку не только не пребывает в «рабстве у действительности», но и превосходит её, создаёт новые смыслы внутри себя. «Уход» от реальности – с тем, чтобы вернуться в неё с провозглашением «господства» над ней, утверждением особой силы – силы смысла. Та «ясность духа», о которой говорит Вакенродер в связи с рассуждениями о специфике музыки, как раз и предполагает «прекрасный смысл в самом диком людском хаосе» [1, 163]. Смысл не привнесён «извне», а находится «внутри» музыкальной ткани произведения.

Музыка, как и всё искусство, включая рассуждения о нём, у романтиков апеллирует в большей мере не к рациональному, а к интуиции и воображению, к чувственному и сверхчувственному. (Не случайно сборник философско-эстетических этюдов Вакенродера носит название «Фантазии об искусстве», а один из его разделов – «Чудеса музыки»; у Ф. Шлегеля есть набросок «О непонятности», у Л. Тика – комедия «Мир наизнанку».) Рассудочное мышление как неподвижное, косное Ф. Шлегель называл «связанным» сознанием.

Вакенродер считал музыку «самым чудесным» из всех изящных искусств, потому что она описывает человеческие чувства «сверхчеловеческим языком»: ни одному другому искусству не удаётся «столь загадочным образом сплавить в себе и глубину содержания, и чувственную силу, и смутную, фантастическую значимость» [1, 163, 171]. Вакенродер обращал внимание на роль чувств как в художественной, так и в нравственной сфере: по его мнению, «только люди чувствующие могут быть названы великими и благородными» [1, 227]. Ведущая роль в этом принадлежит музыкальному творчеству, ибо в нём, по мнению романтиков, выражена органическая целостность художественного переживания, его «тотальность», которую в музыкальной практике наиболее полно воплотил Р. Вагнер. Обнаруживается ценность данного подхода для сегодняшнего этапа развития культуры: недостаточности развития лишь научной, интеллектуальной культуры, необходимо обращение к многооб-

разию видов искусства и к музыке как одной из важнейших форм духовного опыта.

Надо отметить, что ещё в античности, – в частности, у Аристотеля, – под мимесисом, наряду с подражанием естественной природе («натуре»), понималось и изображение характера человека, данного, прежде всего, в музыкальном искусстве. В эстетических учениях Нового времени также встаёт проблема «высшего» типа мимесиса – подражания «эмоциональной» действительности. Подобные идеи развивает и Вакенродер: истинная радость музыки именно в том, что она описывает человеческие чувства и демонстрирует все «движения нашей души в невещественном виде» [1, 163]. Современные исследователи тоже рассуждают о наслаждении потоками чистых «эмоциональных энергий» как проявлении специфики художественного [см., напр.: 4, 9], и к такому пониманию природы искусства наиболее близка именно романтическая музыкальная эстетика.

Непостижимость сущности музыки чисто теоретическими средствами, не столько её «понимание», сколько интуитивное проникновение, «вчувствование», сопереживание, иррациональное духовное содержание провозглашает и Вакенродер. Он говорит об особом – музыкальном – мышлении, соглашаясь с мнением, что «высшие языки» – языки искусства и прежде всего музыки – недоступны для перевода на «язык слов», потому что воспринимаются человеком *«интуитивно»* и в этом отношении оказываются уже *«языком чувств»* (курсив автора): «О! Великая тайна заключена в интонации этих мелодических звуков, что, поднимаясь и опускаясь, говорят языком наших чувств (Empfindungen), которых никак не способны выразить слова...» [1, 191, 249]. Сравним это понимание с просветительской трактовкой: «Ещё у Гретри и Шубарта мы находим точную характеристику содержания аффектов для каждой тональности, якобы несомненного и однозначного». И далее следует вывод: «Музыкальное выражение не обладает ни одним средством, а внутренняя и внешняя форма – ни одной компонентой, которым нельзя было бы приписать определённое, фиксируемое в понятиях значение» [3, 269]. Для Вакенродера музыка как «язык более загадочный и тонкий» будет лучше удовлетворять

человека, чем «язык слов», поскольку передача мира настроений, частое смешение «радости и горя», «отчаяния и благоговения» «невыразимость» чувств, их бесчисленных оттенков не поддаются словесному выражению.

«Непереводимость» музыки на уровень понятий признаётся и современными исследователями специфики музыкального языка. Для немецкого романтика именно данная особенность музыки позволяет снять фундаментальное противоречие между бесконечностью времени с его «неумолимым ходом» и конечностью реальной обыденной жизни человека, названной им «беспокойной деятельностью», «несвоевременными делами» с «роем суетных мыслей». Романтизм считает, что в борьбе с «колесом времени» слова «бессильны», и это «заклятие» снимается в музыке. «Я смотрю на мир новыми глазами и растворяюсь с радостным примирением с окружающим», это путь к «всеобщей всеобъемлющей любви» [1, 161, 182, 190, 191]. Такая позиция, по-видимому, могла дать основание для утверждения: пока существует на земле любовь, будет жить и романтизм (А. Гречанинов). Итог рассуждений – «холодная рука времени» больше не властна над человеком, противоречие уступает место гармонии.

Творческое воображение художника преодолевает пространственно-временные пределы индивидуального сознания и «прорывается» к бесконечности универсума. Поэтому переживания здесь более интенсивные, чем непосредственные жизненные. «Живущий творчеством живёт вдвойне – на разные лады эта мысль варьировалась в европейской культуре, начиная с романтиков» [4, 142]. В XX веке Ж.-П. Сартр применит понятие «ирреализирующего» воображения, цель которого – восстановить целостность объективного мира, недостающую в конкретном существовании. Такая связь индивидуального и всеобщего, «вселенского» проявляется в искусстве и наиболее полно – в музыке. Это снятие всех ограничений – временных и пространственных – и выход за пределы наличного бытия и способов деятельности. Внутренний мир расширяется до вселенских масштабов, проникает в «космос универсальности», в «метафизику бытия». Отсюда и такие характеристики как всеохватность, многозначность, эмоциональная от-

крытость, которыми пользуется и современная эстетическая теория для выявления специфики художественного образа в музыке и искусстве в целом.

Однако поиск обострённого и напряжённого индивидуального переживания мира в художественном творчестве в противоположность научному познанию приводит Вакенродера к выводу, что «между чувствующим сердцем и исследующим разумом лежит пропасть». Само чувство в его рассуждениях превращается в самостоятельную, замкнутую в себе «божественную сущность», которую не отомкнуть «ключом рассудка». Можно проникнуть лишь «в мысли о чувстве, но не в само чувство», – заключает он [1, 173]. В романтизме это реакция на десакрализацию всего «тайного», на торжество рационального знания в просветительской культуре, стремящейся при помощи «волшебной палочки рассудка проникнуть в то, что можно почувствовать только душой» [1, 173].

С точки зрения Вакенродера, именно такой сферой абсолютного чувства является музыка как высшая ступень искусства. Только музыкальное творчество способно наиболее полно и всесторонне раскрыть все внутренние «движения души» человека и то же время утвердить свой онтологический, «бытийственный» смысл. В этом утверждении исключительной роли музыки он сближался с другими иенскими романтиками: Г. Новалисом, Л. Тиком, братьями Шлегелями. «Именно музыка, считал Новалис, убеждает нас в том, что духовное начало может опозитизировать реальные предметы и мертвую материю» [1, 24]. Но если у Г. Новалиса и Ф. Шлегеля интерес к музыке носил чисто теоретический характер, у Вакенродера он имел и практическую направленность. Нельзя не согласиться с тем, что в искусстве человек принадлежит самому себе. Он свободен. Творчество – свободное самоосуществление, приближающее нас «к божеству» (Вакенродер). Ощущение подлинного бытия – это возможность жить полноценной внутренней жизнью. Для современного пони-

мания важно, что именно искусство воссоздаёт принципиально «новый уровень действительности», который отличается от неё резким увеличением свободы (Ю. Лотман). Только будучи свободным и самодостаточным, можно реализовать свою значимость в реальном мире. Это и дало основание утверждать, что романтизм – эстетика свободы.

Ранние немецкие романтики в своих работах выразили то, что подтвердилось дальнейшим развитием практики музыкального искусства. В творчестве К. Вебера, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и других композиторов этого направления происходит обогащение системы художественно-выразительных средств: новые аллитерации и диссонансы, неустойчивые аккорды, усиливавшие напряжённое состояние, динамическая сторона гармонии и др., позволяющие глубже раскрыть многообразие внутреннего мира человека и его связь с «бесконечностью вселенной».

Взгляды Вакенродера выражают философско-эстетические тенденции не только конца XVIII века, но и последующего времени. За «фрагментарностью» его рассуждений – открытие мировоззрения романтизма. Индивидуализация как тенденция развития культуры; создание в искусстве собственных «миров»; целостность и универсальность в противоположность «частичному» человеку, усреднённости, «торжеству заурядности», практицизму повседневности; свобода художественного творчества и уникальность культурного текста; утверждение «принципиального равноправия» искусства любого стиля в его неповторимом своеобразии; самоценность музыки как вида искусства. Эти вопросы сегодня так же актуальны, как и два столетия назад. Их рассмотрение не означает уничтожение исторической дистанции. Культура – наука «человеческого взаимопонимания» (М. Л. Гаспаров), и обращение к прошлому в пространстве культуры – не отрицание настоящего, а основа для будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. Москва : Искусство, 1977. 263 с.
2. Гаспаров М. Л. Записки и выписки. Москва : Новое лит. обозрение, 2012. 338 с.

3. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Москва : Прогресс, 1977. 372 с.
4. Кривцун О. А. Артистизм как соблазн. Соперничества искусства и жизни // Феномен артистизма в современном искусстве. Москва : Индрик, 2008. С. 141–176.
5. Савенко С. И. Звук и отзвук: приметы воскрешения ауры // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. Москва : Индрик, 2011. С. 546–556.
6. Якимович А. К. Артистизм почерка и свобода художника. От Ренессанса к XX веку // Феномен артистизма в современном искусстве. Москва : Индрик, 2008. С. 44–80.

Natalia M. Subbotina

Candidate of Philosophy, Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: natalja_subbotina@mail.ru. SPIN-код: 3173–5772

W.-H. WACKENRODER ABOUT THE ESSENCE OF MUSIC

Abstract. The appeal to romantic aesthetics is important in connection with the existence in space of a modern musical culture of neo-style. Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) is one of the founders of German romanticism, which influenced the development of German art theory and the whole of European culture. The interest in his works is due to the fact that they relate to the problems of the essence of music and art in general, the spiritual world of the artist as a self-sufficient value.

Keywords: musical aesthetics; romanticism; W.-H. Wackenroder.

For citation: Subbotina N. M. V.-G. Wackenroder o sushchnosti muzyki [W.-H. Wackenroder about the essence of music], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 20, pp. 6–11. (in Russ.).

REFERENCES

1. Wackenroder W.-H. *Fantazii ob iskusstve* [Fantasy about art], Moscow, Iskusstvo, 1977, 263 p. (in Russ.).
2. Gasparov M. L. *Zapiski i vypiski* [Notes and extracts], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, 338 p. (in Russ.).
3. Soltai D. *Etos i affekt. Istoriya filosofskoy muzykal'noy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya* [Ethos and affect. History of philosophical musical aesthetics from generation to Hegel], Moscow, Progress, 1977, 372 p. (in Russ.).
4. Krivtsun O. A. *Artistizm kak soblazn. Sopernichestva iskusstva i zhizni* [Artistry as a temptation. Rivalries of art and of life], *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve*, Moscow, Indrik, 2008, pp. 141–176. (in Russ.).
5. Savenko S. I. *Zvuk i otzvuk: primety voskresheniya aury* [Sound and Resound: Signs of Aura Resurrection], *Khudozhestvennaya aura: istoki, vospriyatie, mifologiya*, Moscow, Indrik, 2011, pp. 546–556. (in Russ.).
6. Yakimovich A. K. *Artistizm pocherka i svoboda khudozhnika. Ot Renessansa k XX veku* [Artistry of handwriting and freedom of the artist. From Renaissance to the twentieth century], *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve*, Moscow, Indrik, 2008, pp. 44–80. (in Russ.).

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА



УДК 781.6

Борис Борисович Бородин

ФОРТЕПИАННАЯ ФАКТУРА РОМАНТИЗМА КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: bborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577

Композиторы эпохи романтизма наиболее полно раскрыли многогранные возможности фортепиано. Фортепианность и оркестральность, концертность и камерность – вот полюса романтической фактуры, отражающей многообразие композиторских индивидуальностей и художественных идей. Романтическая фортепианная фактура из средства инструментального воплощения композиторской идеи становится активным формообразующим фактором.

Ключевые слова: романтизм, фортепиано, фортепианная фактура, виртуозность, пение на фортепиано.

Для цитирования: Бородин Б. Б. Фортепианная фактура романтизма как формообразующий фактор // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 12–16.

Фортепиано – один из любимейших инструментов эпохи романтизма. Отнюдь не случайно, что произведения этого периода мировой музыкальной культуры составляют значительный пласт активного исполнительского репертуара. Композиторы-романтики наиболее полно раскрыли многогранные возможности фортепиано, представив в своем творчестве такое богатство фактурных решений и технических формул, какого мы не найдем ни в предшествующие, ни в последующие периоды развития фортепианного искусства.

В какой-то мере это обстоятельство объясняется многообразием и многоликостью самого романтизма [см.: 1], который, подобно противоречивой душе художника-романтика, лишён единства, соткан из полярных противопоставлений и парадоксов. В пёстром мире романтизма находится место и скромной поэ-

зии простых чувств, и взрывам страстей титанической силы; чистая наивная вера нередко уживается с разъедающим скепсисом, а непосредственная эмоциональность – с изощрённой рефлексией. Совершенно естественно, что отмеченные образные сферы требовали для своего воплощения столь же разнообразных художественных средств, в том числе и фактурных. Скромное и классицистское фортепианное изложение Шуберта разительно отличается от гениальной фактурной пластики Шопена, рождённой его потрясающим чувством естественной акустической и конструктивной природы инструмента. В свою очередь, шопеновский пианизм далёк от оркестровой трактовки фортепиано, свойственной Листу, и от дуалистических звуковых миров Шумана. Фортепианность и оркестральность, концертность и камерность – вот полюса романти-

ческой фактуры, отражающей многообразие композиторских индивидуальностей и художественных идей.

Индивидуальность прежде всего – вот лозунг романтизма. Если фактура классицизма тяготеет к типизации, рождает кочующие от сочинения к сочинению, от автора к автору обобщённые формулы, то романтические приёмы изложения сугубо индивидуальны, тесно связаны с исполнительской манерой, темпераментом и уровнем инструментального мастерства того или иного композитора.

Эстетика классицизма всегда выстраивает иерархические системы. В образной сфере – это строгая субординация эстетических ценностей: высокого и низкого, комического и трагического. В инструментальной фактуре – строгое разграничение планов. В области фортепианного изложения господствует последовательно проведённый принцип функционального разграничения партий обеих рук: передача фактурного рисунка из партии одной руки в другую является здесь редко встречающимся исключением. У Вебера, Шуберта, Шопена этот принцип сохраняется, придавая фактуре некий классицистский оттенок. Но в рамках указанного принципа их фактурные решения вполне индивидуальны и ориентированы на различные «звучащие образы» фортепиано¹. Цепкая одухотворённая моторика Вебера, воплощающая первоначальную радость преодоления клавиатурного пространства, предполагает ясность рисунка, акустически реальную ценность метрических единиц, зафиксированных в нотном тексте. «Песенное фортепиано» Шуберта склоняется к фактурной модели «солист и аккомпаниатор»². Инструментальное мышление Шопена исходит из идеи резонансного «иллюзорно-педального» фортепиано³. Его благозвучие основано на закономерностях обертонового ряда: смещение тонов, окутанных педальной аурой, создаёт тот самый «рефлекс рефлексов», который, по свидетельству Жорж Санд, упоминался в беседах Шопена с Делакруа [7, 85–86].

Подлинно романтическая эстетика избегает иерархичности и нормативности. Диалектическая относительность понятий находит своё выражение в особом типе романтической фактуры, в которой смело смешиваются регистры, и фактурные планы изобретательно

распределяются между партиями обеих рук. Политембровое мышление, выходя за рамки специфически фортепианных красок, творит мир звуковых иллюзий. Такова, например, фактура Листа, открывшего в объективно нейтральном тембре фортепиано богатейший арсенал оркестровых звучаний.

Свойственное романтизму понимание искусства как некоей целостности, виды которой различаются лишь свойствами исходного материала, несомненно, сказалось на выразительных средствах музыки, которая стала способной ассоциативно передавать не только слуховые впечатления. Обострённое внимание к тембру, к фонической красочности гармонии побуждало к поискам новых инструментальных приёмов и звуковых эффектов, способствовало совершенствованию конструкции инструмента. И здесь как нельзя кстати пришлась новая концепция роли исполнителя, сформировавшаяся к началу XIX века, и постепенно утверждающееся сознание относительной самостоятельности не только исполнительства, но даже инструментального фактора.

Обособление исполнительской стороны пунктиром прослеживалось ещё в барочной традиции состязаний музыкантов (Гендель – Скарлатти, Бах – Маршан, позднее Моцарт – Клементи). Романтический инструментализм оказался на гребне процесса дифференциации музыкальных специальностей, длительного процесса, в результате которого фигура *универсального музыканта* эпохи барокко уступила место демонической личности *виртуоза*, а исполнение музыкального произведения превратилось в *интерпретацию*, второе творение. Инструментальный фактор также теряет чисто служебные функции и превращается в относительно самостоятельный эстетический феномен. На голову «жаждущих учения» обрушиваются горы методической и инструктивной литературы, которая в течение всего XIX века увеличивается в геометрической прогрессии. Более того, парабола переходит в гиперболу – виртуозность в целом ряде случаев трансформируется в виртуозничество, когда стихия раскрепощённого инструментализма в силу накопленной инерции вырывается на свободу, и исполнитель, словно гётевский ученик чародея, оказывается не в силах направить буйную

мощь в осмысленное созидательное русло. Подобные виртуозные эксцессы были свойственны даже крупнейшим художественным индивидуальностям. Г. Берлиоз «жестоко страдал», слушая в исполнении молодого Листа весьма вольную трактовку Adagio из бетховенской Сонаты ор. 27, № 2 [6, 63].

Виртуозничество – явление вполне закономерное. В его основе лежит неравноценность композиторского и виртуозно-исполнительского талантов. В тех случаях, когда инструментальное мастерство автора превышает его композиторское дарование, инструментальная сторона чрезмерно обособляется, становится главенствующей. Тогда появляются великолепно сделанные, благодарные для инструмента и выигрышные для исполнителя, но не отягощённые значительным содержанием произведения – вроде оперных фантазий Тальберга. Творческая энергия «опережающего кинематизма» [5, 107], «умных», вышколенных пальцев, имеющих в своей двигательной памяти множество знакомых и «готовых к употреблению» фактурных моделей, вызывает к жизни новые специфические жанры инструментального искусства (например, концертный этюд) и неузнаваемо видоизменяет старые (например, токкату). Диапазон модифицированного жанра простирается от сочинений с отчётливо выраженным инструктивным оттенком до высоких образцов одухотворённой виртуозности. К первому типу можно отнести Токкаты Ф. Калькбренера и К. Черни, которые представляют собой развернутые этюды. Родоначальницей второго типа стала замечательная Токката Р. Шумана, в которой органически сочетаются духовная и физическая (инструментальная) стороны дерзновенного порыва. Объединяет данные произведения активное виртуозное начало, которое является их конструктивной основой – *динамика формы* во многом *определяется фактурным развитием*, устремлённым к финальным аккордам.

Типы фактуры, рождённые эмансипированным инструментализмом, активно утверждаются в композиторской практике в качестве средства, воплощающего энергию динамического подъёма. *Этюдность* и *токкатность* из примет жанра становятся *фактурными моделями*, прочно сращенными с определённой образной сферой. Примером использования

фактуры этюдного типа являются знаменитые параллельные пассажи в коде финала Первого фортепианного концерта П. И. Чайковского, целеустремлённо приводящие к итоговой гимнической кульминации всего сочинения.

Для токкатной фактуры зачастую характерно искусное распределение общей линии стремительного движения между двумя руками. В русской фортепианной традиции появление оригинальной токкатной фактуры связано с «Исламеем» М. А. Балакирева, где через сферу токкатности претворяются зажигательные ритмы восточных танцев, своеобразные тембры и особенности звукоизвлечения струнных щипковых инструментов. Это виртуозное произведение станет образцом для позднейших композиторов: назову в этом ряду «Лезгинку» С. Ляпунова, «Токкату» А. Хачатуряна. М. Равель признавался В. Перлемютеру, что создавая «Скарбо» из «Ночного Гаспара», он думал написать пьесу труднее «Исламея» [3, 74].

Во многих фортепианных произведениях второй половины XIX века мартеллатные комплексы становятся неперенным приёмом для передачи мощного стихийного нагнетания, где кинетическая энергия ритма дополняется возросшими динамическими возможностями быстрого попеременного чередования рук, во время которого включаются все «силовые установки» пианистического аппарата. Под мартеллатными пассажами каденции первой части Второго фортепианного концерта П. И. Чайковский ставит знаменательную ремарку: «с безумной быстротой и сумасшедшей силой» (цифра 460 партитуры). Скрытый динамический потенциал этой формулы хорошо ощутим даже при умеренных значениях параметра громкости. Он придаёт изложению повышенный энергетический тонус, обострённую и, в то же время, весомую ритмическую чёткость, обусловленную особым мышечным чувством свободного и координированного двигательного процесса.

Другая ипостась романтической фактурной традиции образует особую область «пения на фортепиано», которая подразумевает не только выпуклое, вокально-выразительное интонирование мелодии, но и соответствующий тип изложения, создающий для неё благоприятную акустическую среду. В произведе-

ниях Гайдна, Моцарта и, отчасти, Бетховена от пианиста также часто требуется владение инструментальной кантиленой, умение создать необходимый баланс между фактурными планами, но это, как правило, задача именно исполнителя; нотный текст здесь, так сказать, акустически нейтрален, не содержит активно поддерживающих мелодию фактурных элементов⁴. Романтическая фактура, основанная на обертоновом принципе, «наполнена воздухом»; мелодии в ней привольно дышится, она парит, поддерживаемая «подъёмной силой» гармонических фигураций, длится

и разрастается, наполняясь энергией аккордовых репетиций. Это, как говорят пианисты, «звучащая фактура», диктующая исполнителю соответствующее динамическое решение, своеобразная «фортепианная инструментовка», зафиксированная порой и в аппликатуре.

Таким образом, романтическая фортепианная фактура из средства инструментального воплощения композиторской идеи становится активным формообразующим фактором, без которого трудно представить не только историю фортепианного искусства, но и звуковой мир европейском музыки в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Звучащий образ» – термин, введённый А. Коплендом [4, 52–53]. Л. Е. Гаккель адаптировал его к явлениям фортепианного искусства: «звучащий образ» фортепиано [2, 6].

² Оговорюсь: речь идёт о господствующей тенденции. В целом ряде фортепианных произведений, с чётливо выраженным виртуозным наполнением (например, в фантазии «Скиталец»), можно найти и фактурные решения инструментальной природы.

³ Л. Е. Гаккель противопоставляет две основных трактовки фортепиано – «реально-беспедальную» и «иллюзорно-педальную» [2, 9].

⁴ Наибольшее количество исключений из этого правила содержит, конечно же, творчество Бетховена (достаточно вспомнить первую часть Сонаты ор. 27, № 2).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Многоликий романтизм // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2019. Вып. 19. С. 6–12.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Ленинград ; Москва : Совет. композитор, 1976. 296 с.
3. Журдан-Моранж Э., Перлемутер В. Равель о Равеле // Зарубежная музыка XX века : Материалы и документы. Москва : Музыка, 1975. С. 72–77.
4. Копленд А. Музыка и воображение // Музыка и время. Мысли о современной музыке. Москва : Совет. композитор, 1970. С. 40–84.
5. Крайнец И. А. Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. Москва : Музыка, 1994. 208 с.
6. Berlioz H. A travers Chants. Paris : M. Lévy, 1862. 336 p.
7. Sand G. Impressions et souvenirs. Paris : M. Lévy, 1873. 366 p.

Boris B. Borodin

Doctor of Arts, Professor, Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: bborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577

PIANO FACTURE OF ROMANTISM AS A FORMING FACTOR

Abstract. Composers of the era of romanticism fully revealed the multifaceted capabilities of the piano. The texture that comes from the possibilities of piano or orchestrality, concert mode or chamberness is the poles of the

romantic texture, reflecting the diversity of composer personalities and artistic ideas. The romantic piano texture from the means of instrumental implementation of the composer's idea becomes an active formative factor.

Keywords: romanticism; piano; piano texture; virtuosity; singing on the piano.

For citation: Borodin B. B. *Fortepiannaya faktura romantizma kak formoobrazuyushchiy faktor* [Piano texture of romanticism as a forming factor], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 20, pp. 12–16. (in Russ.).

REFERENCES

1. Borodin B. B. *Mnogolikiy romantizm* [The many faces romanticism], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2019, iss. 19, pp. 6–12. (in Russ.).
2. Gakkel L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka* [20th century piano music], Leningrad, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1976, 296 p. (in Russ.).
3. Jourdan-Morhange H., Perlemuter V. *Ravel'o Ravele* [Ravel about Ravel], *Zarubezhnaya muzyka XX veka : Materialy i dokumenty*, Moscow, Muzyka, 1975, pp. 72–77. (in Russ.).
4. Copland A. *Muzyka i voobrazhenie* [Music and imagination], *Muzyka i vremya. Mysli o sovremennoy muzyke*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1970, pp. 40–84. (in Russ.).
5. Okrainec I. A. *Domeniko Skarlatti: Cherez instrumentalizm k stilyu* [Domenico Scarlatti: Through Instrumentalism to Style], Moscow, Muzyka, 1994, 208 p. (in Russ.).
6. Berlioz H. *A travers Chants* [Through songs], Paris, M. Lévy, 1862, 336 p. (in French).
7. Sand G. *Impressions et souvenirs* [Impressions and memories], Paris, M. Lévy, 1873, 366 p. (in French).

Георгий Сергеевич Зайтов

**ПРИМЕНЕНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ПРОГРАММ
В АНАЛИЗЕ И ФОРМИРОВАНИИ ВОКАЛЬНОЙ РЕЗОНАНСНОЙ СТРАТЕГИИ**

Артист хора Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета им. А. В. Луначарского (Екатеринбург, Россия). E-mail: georgezaitov@mail.ru

Статья посвящена возможности применения компьютерных программ в обучении вокальному искусству. Автор использует современные компьютерные программы с возможностью построения графиков, показывающих обертоновый состав тембра голоса. Спектрограммы голосов оперных певцов наглядно показывают, что артисты применяют различные резонансные стратегии. Автор статьи вводит новый термин «резонансная стратегия». Основой для исследования послужили звукозаписи выдающихся мастеров пения с начала XX века и до настоящего времени. Обнаруживаются несколько возможных вариантов резонаторных настроек среди певцов. Резонансные стратегии мастеров пения являются эталонными для обучающихся пению. С помощью спектрального анализа можно понять объективные причины противоречивых описаний певцами своих проприоцептивных ощущений при исполнении. Таким образом, сделана попытка рационального объяснения существующих субъективных певческих ощущений.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, оперное пение, спектрограмма, резонансная стратегия, форманта, гармоника.

Для цитирования: Зайтов Г. С. Применение компьютерных программ в анализе и формировании вокальной резонансной стратегии // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 17–24.

Компьютер за короткий срок своего существования из инструмента для производства исключительно вычислительных операций превратился в универсальное интеллектуальное орудие труда. Компьютерные технологии стремительно проникают во все сферы человеческой деятельности, в том числе и в музыкальное искусство. Развитие науки и получение объективных знаний о голосе даёт существенный потенциал для возможности исследования и преподавания вокального искусства. Работы В. Бартоломью, Н. И. Жинкина, Г. Фанта, Д. Сандберга, В. П. Морозова, Л. Б. Дмитриева, Р. Миллера существенно расширили наши представления о певческом голосе и физиологии певческого голосообразования, а появление компьютерных технологий в значительной степени оптимизировало исследовательскую работу. Например, спектральный анализ голоса, который ранее проводился в лабораториях, в настоящее время

можно выполнить с помощью определённых программ на любом компьютере.

Для того чтобы понять каким образом пользоваться возможностями программ спектроанализаторов, необходимо овладеть основами акустики. Под звуком в акустике понимается распространение колебаний – волн – в упругой среде. Звук голоса – это колебание частиц воздуха, распространяющегося в виде волн сгущения и разрежения. Источником певческого голоса являются голосовые связки (складки), которые под действием подвязочного давления начинают колебаться. Частоты волн, использующиеся в пении, – это часть звукового диапазона, воспринимаемого человеческим ухом. При восприятии органом слуха человека частот от 16 до 20 000 Гц, звуковой диапазон певцов распространяется от 60–70 Гц до 1200–1300 Гц. Музыкальные тоны сложны и состоят из колебаний разной частоты и силы. В сложном звуке различают основной тон,

определяющий высоту, и частичные тоны, или обертоны, сумма звучания которых создаёт совершенно определённый тембр. Графическое изображение всех обертонов сложного звука представляет собой его спектр. Высота столбика на спектрограмме отражает величину амплитуды соответствующего обертона. Тембр с точки зрения акустики представляет собой спектр, состоящий из основных тонов-формант и обертонов. Обертон, частота которого в n раз (2, 3 и т. д.) выше частоты основного тона, называется гармоникой.

Первичный звук возникает на уровне голосовой щели. У этого звука нет формы гласного или согласного. В XIX веке Гельмгольц установил, что каждый гласный звук содержит в своём обертоновом составе две основные, относительно усиленные, области частот, которые стали называться характеристическими тонами Гельмгольца (форманты гласных). По этим тонам наше ухо отличает один гласный звук от другого. Есть и другие характеристические области частот, в некоторых гласных их содержится 4–5, но основные – две. Эти области частот носят названия формант гласных. Форманта – (от лат. *formans*, род. падеж *formantis* – образующий) – область усиленных частичных тонов в спектре музыкальных звуков, звуков речи, а также сами эти призвуки, определяющие своеобразие тембра звуков; один из важных факторов темброобразования. Одна из областей обязана своим происхождением резонансу глотки, вторая – резонансу ротовой полости. Язык является тем основным артикуляционным органом, перемещение которого создаёт в ротовом и глоточном объёме полостей необходимые изменения для образования формант гласных.

В распоряжении преподавателей и студентов есть огромное фонографическое наследие певцов прошлого и настоящего. Прослушивая записи великих певцов от начала двадцатого века и до наших дней, можно заметить существенную разницу в формировании тембра голоса. Изучение спектрограмм великих теноров, таких как Карузо, Джильи, Бьерлинг, Лаури-Вольпи, Мартинелли, Флета, Мерли, Дель Монако, Корелли, Такер, Гедда, Краус, Парваротти, Доминго позволяет сделать вывод о том, что для данного типа голоса есть несколько возможностей резонаторной настройки.

В вокальной литературе можно встретить множество различных рекомендаций о вокальной технике, которые дают певцы. В основной массе это описываемые исполнителями ощущения, сопровождающие звукоизвлечение. Достаточно упомянуть рекомендации Беньямино Джильи, описанные Гербертом-Цезари: «1. Пойте через отверстие в задней стороне шеи и вообразите, что публика сзади вас;

2. Пойте вдоль вашего спинного хребта, так как пение (по представлению) возникает оттуда;

3. Формируйте высокие тоны темным тембром;

4. Вы должны шевелить ушами и бровями, когда поете высокие ноты;

5. Смажьте нос вазелином перед тем, как брать высокие ноты, и затем вообразите, будто вы чем-то напуганы;

6. Думайте о запахе тухлой рыбы, когда вы формируете головной звук;

7. Если вы хотите петь хорошо, вы должны „лягать“, идя вверх по шкале гаммы, подобно тому, как это делал Карузо;

12. Сожмите нос указательным и большим пальцами, затем пропойте слова „Ave Maria“ медленно на каждой ноте, идя вверх по шкале гаммы. Это способствует выведению голоса вперед к носу и губам;

13. Вы можете научиться петь как следует, подражая самым естественным звукам природы, например, животному, испытывающему боль;

19. Представьте, что вы вдыхаете воздух через темя (верхнюю часть головы) и направляйте дыхание вдоль позвоночника до его конца;

21. Пойте слово „Cuckoo“ (куку. – Г. З.) каждый день для лучшего развития голоса.

22. Для более правильного формирования высоких нот сожмите маленький язычок гландами...» [3, 191].

Не менее впечатляют высказывания Камилло Эверарди: «Откройте рот, вдохните воздух расширенными ноздрями в головные пазухи так, как бы вы вдохнули запах чудной розы. Это движение поможет образовать из твердого неба купол или выдвинутую вперед дугу, в тот миг когда вы будете вдыхать воздух в головные пазухи, то почувствуете, что диафрагма сокращается (живот идет вперед). Приготовив таким образом дыхание, задержите его

на мгновение, оставив горло совершенно свободным, атакуйте звук сверху, как бы выдыхая носом воздух, который вы взяли в голову или держите это дыхание крепко головой и пойте только им» [цит. по: 1, 53].

Достаточно часто бывает, что певцы дают взаимоисключающие рекомендации. К примеру, Николай Гедда рассказывает, что он фокусирует звучание голоса в точку перед лицом и даже указывает расстояние около двух дюймов от лица. Франко Корелли говорит совсем противоположенное. Условно его ощущения можно описать как «назад и в голову». Он утверждал что не нужно направлять голос вперед. Возникает логичный вопрос о том, кто из них прав. Почему же певцы испытывают совершенно разные ощущения и опровергают рекомендации друг друга? Применение компьютерных программ-спектроанализаторов позволяет точно ответить на этот вопрос. Ответ лежит в области различного построения тембра голоса. Оказывается, что правы оба певца. Они дают свои рекомендации, исходя из собственной манеры звукоизвлечения.

Спектрограммы певцов наглядно показывают, что певцы используют различные резонансные стратегии. Поскольку в научный оборот нами вводится новый термин «резонансная стратегия», приведём его определение: **резонансная стратегия в пении** – это настройка вокального тракта певца на усиление определенных обертонов голоса при помощи слуховых и мышечных ощущений, которая

создаёт оптимальное звучание голоса, соответствующее критериям выбранного стиля вокализации (Г. С. Зайтов).

Так для певцов-теноров возможны три различных настройки резонанса при пении верхнего регистра. Для мастеров «старой» школы (примерно до 50-х гг. XX в.) характерна настройка обертонов на доминирование 5 гармоник (при пении верхнего регистра), то есть на частоту верхней певческой форманты равную примерно 2300–2600 Гц. В описании своих ощущений они всегда упоминали о «маске». С начала пятидесятих годов двадцатого века появляются певцы, которые используют иную настройку голоса. В значительной степени на это повлиял вокальный педагог Артуро Мелокки и его методика *affondo*. Центральной идеей метода является установка гортани в низкое положение и раскрытие глотки. Необходимо отметить, что о понижении гортани говорили и в староритальянской школе, но скорее как о сопутствующем приеме. В школе Мелокки это основа техники. Все ученики Мелокки имели сходную манеру и напоминали его самого знаменитого ученика – Марио дель Монако. Визуальные отличия, показанные на спектрограммах очевидны и позволяют сделать вывод о разнице в технике звукоизвлечения.

Данные спектрограммы показывают три разных резонансных стратегии певцов теноров: 1) Обертоновое построение с доминирующей пятой гармоникой (относительно основного тона); 2) Доминирующая шестая

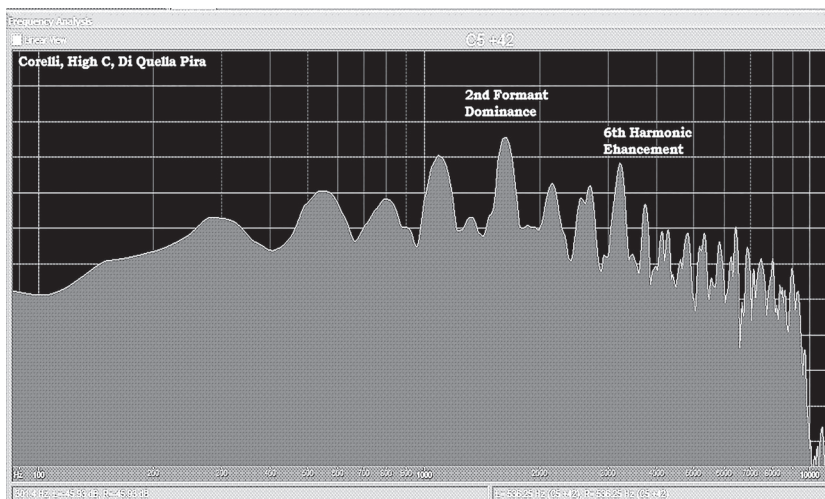


Рис. 1. Франко Корелли поёт верхнее «до» в арии «Di quella Pira». Доминирует 2-я форманта. При этом верхняя певческая форманта расположена в области 6-й гармоники, при этом также сильно развиты 5-я и 7-я гармоники

гармоника; 3) Общий резонанс и равенство 5-й, 6-й, 7-й гармоник при доминирующей 2-й форманте. Необходимо обратить особое внимание на три различных резонансных компонента: (А) основной тон, (Б) первые три обертона (1-й и 2-й формант области) и (В) 5-й, 6-й и 7-й обертоны (ВПФ). Спектрограммы певцов наглядно показывают, что «старое» поколение исполнителей (Энрико Карузо и его современники) использовало в пении настройку на доминирование 5-й гармоники, то есть на частоту верхней певческой форманты в границах 2200–2600Гц. В описании своих ощущений они всегда упоминали о «маске». Спектры голосов Марио Дель Монако и Франко Корелли отличаются от певцов «старой» школы. Значительно усиливается область второй форманты, и высокая певческая форманта

имеет повышенную частоту (6-я, 7-я гармоники).

Разумеется, сами певцы не знали о том, какие составляющие содержатся в их тембре, но для современных вокалистов, совершенствующих вокальную технику, это важная информация. Технологии позволяют певцу не только пронаблюдать за резонансными стратегиями ведущих вокалистов, но и предоставляют возможность скорректировать свою вокальную технику с помощью объективных замеров.

О применении электроакустических приборов в музыкальном искусстве говорили еще в шестидесятых годах двадцатого века Е. В. Назайкинский и Ю. Н. Рагс: «Современная аппаратура в сравнении со слухом человека имеет ряд важных для исследователя

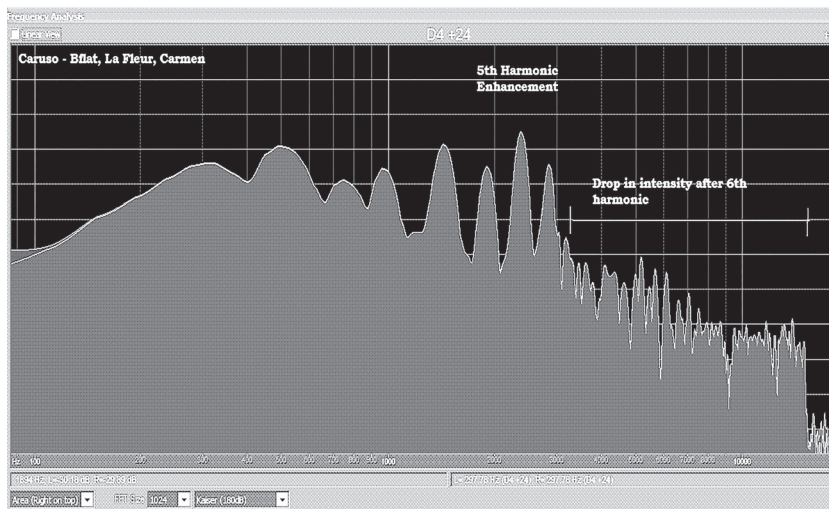


Рис. 2. Энрико Карузо. Нота «си-бемоль» в арии Хозе. Доминирует обертоны пятой гармоники

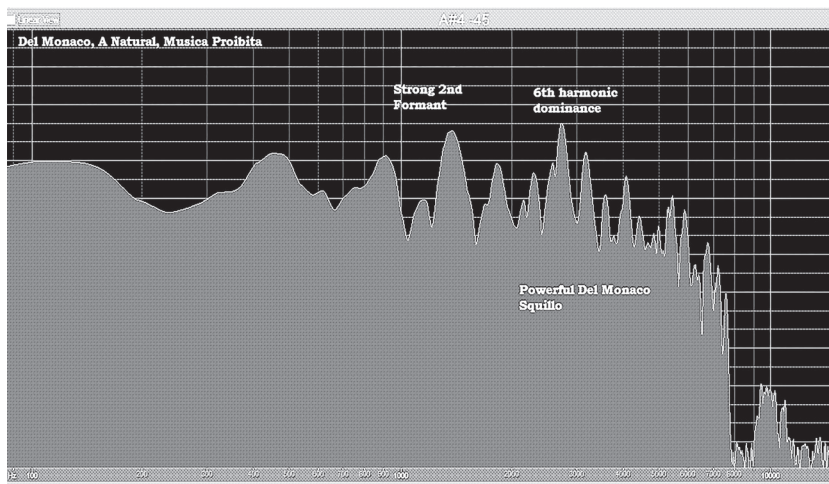


Рис. 3. Марио Дель Монако. Нота «си-бемоль» в песне «Musica Proibita». Доминирует обертоны шестой гармоники

преимуществ, позволяющих ему глубоко проникать в микромир изучаемых музыкальных явлений. Во-первых, она, как правило, далеко превосходит все возможности человеческого слуха по точности. Это относится в первую очередь к анализу таких элементов музыкального звука, как высота, громкость и тембр» [2, 4]. В настоящее время существуют программы-спектроанализаторы для наблюдения за акустическими параметрами в режиме реального времени (*Voce Vista* и др.). Этот факт может существенно улучшить возможности обучения певца. Исследования профессора Сундберга показывают влияние на форманты различными способами:

1. Сужение в передней части вокального тракта понижает F1 и повышает F2;
2. Сужение расстояния между спинкой языка и задней стенкой глотки увеличивает F1 и уменьшает F2;
3. Форманты повышаются при сокращении длины вокального тракта (например, при подъеме головы);
4. Округление губ понижает обе форманты;
5. Форманты понижаются с увеличением длины вокального тракта;
6. Раскрытие рта увеличивает F1.

Частотное значение третьей форманты зависит от положения кончика языка, а четвертая и пятая форманты, имеют по существу, фиксированный характер и воздействовать на них можно только меняя положение гортани. Известно, что их объединение в кластер дает высокую певческую форманту. Существует мысль, что особенно звонкие голоса просто дары природы, а не «настроены» подобно тому, как можно регулировать соотношение первой и второй формант (F1 и F2) при приеме «прикрытия» голоса. К тому же известно, что некоторые певцы имеют «лучшие» ноты по звонкости – как «си-бемоль» Лаури-Вольпи. Что касается четвертой и пятой формант, то всё-таки существует реальная возможность манипулировать ими. Д. Сандберг и Г. Фант приводят точную формулу опускания гортани и создания певческой форманты: «Подсчёты показывают, что если площадь поперечного сечения глотки при переходе от ларинкса к фаринксу составляет более $\frac{1}{6}$ площади поперечного сечения основания фаринкса, то работа гортани не согласована с работой всего осталь-

ного вокального тракта; у гортани собственная резонансная частота» [4, 843].

Как известно, опускание гортани приводит к расширению фаринкса, поэтому этот приём может помочь достичь нужного соотношения и соответственно получить ВПФ (высокую певческую форманту). Певцам, у которых фаринкс широк по природе, естественно будет легче достичь необходимого соотношения. Например, Леонард Уоррен совсем незначительно снижал гортань и получал очень мощный звук. Возможно, есть люди с очень небольшим объёмом глотки, которые будут иметь реальные проблемы с образованием ВПФ в голосе. Но даже в этом случае необходимое соотношение достигается путём упражнений. Сама природа создала этот механизм в гортани для возможности общения на дальнем расстоянии. Многие народы имели способы передачи звука голоса на большие пространства. Одним из таких методов можно назвать кулнинг – традиционный метод пастухов Швеции для призыва животных. Интересный факт: сопрано Биргит Нильссон гордилась тем, что практиковала кулнинг до того, как начала учиться академическому пению.

У певца, имеющего эти данные о точно измеряемых параметрах, появляется возможность объективно оценить воздействие каждой рекомендации и выявить визуальную картину происходящего при каком-либо техническом действии. Например, с помощью спектрограммы можно выявить, что происходит при выполнении такого технического приёма как «прикрытие». Эта техника традиционно применяется для выравнивания звучания и перехода к верхней части диапазона голоса. Единого понимания термина до сих пор у педагогов нет. Как правило, прикрытие ищется на слух. Современные способы исследования дают возможность точно определить, что происходит со звуком во время исполнения переходных нот певцами-профессионалами, а также проконтролировать правильность реализации данного приёма во время обучения. Смысл прикрытия звука заключается в создании большего импеданса в ротоглоточный канал, который уравнивает сильное подскладочное давление в верхнем регистре и тем самым облегчает голосовым складкам работу по смешиванию регистров.

Отличным примером для понимания прикрытия может быть сопоставление певцов, владеющих данным приёмом, с великим тенором Джузеппе Ди Стефано, который пел «открыто». «Открытое» пение считают крайне опасным для голоса. Умение прикрыть звук является одним из важных показателей техники пения. Экран компьютера показывает то, что человек не всегда улавливает на слух. На спектрограмме рис. 4 хорошо видно доминирование первой форманты, характерное для центрального участка диапазона. Это связано с тем, что певец использует нарочито

чистую гласную «А». Подобное пение приводит к перенапряжению и преждевременному износу вокального аппарата.

На рис. 5 показана спектрограмма «прикрытого» звучания голоса. Доминирует вторая форманта. Гласная «А» «искажается» прибавлением элемента более яркой гласной. С точки зрения акустики, прикрытие достигается преобладанием второй форманты над первой и вызывается увеличением частоты второй форманты поющей гласной, что на практике означает смешивание с другой гласной. Умение вовремя переключаться с доминирования

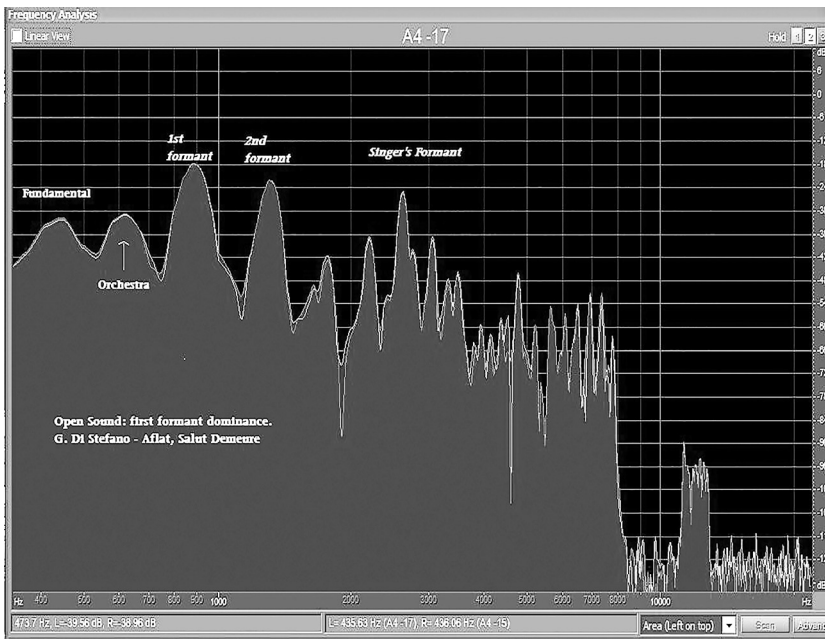


Рис. 4. Джузеппе Ди Стефано. Нота «ля-бемоль» из каватины Фауста. «Открытый звук»

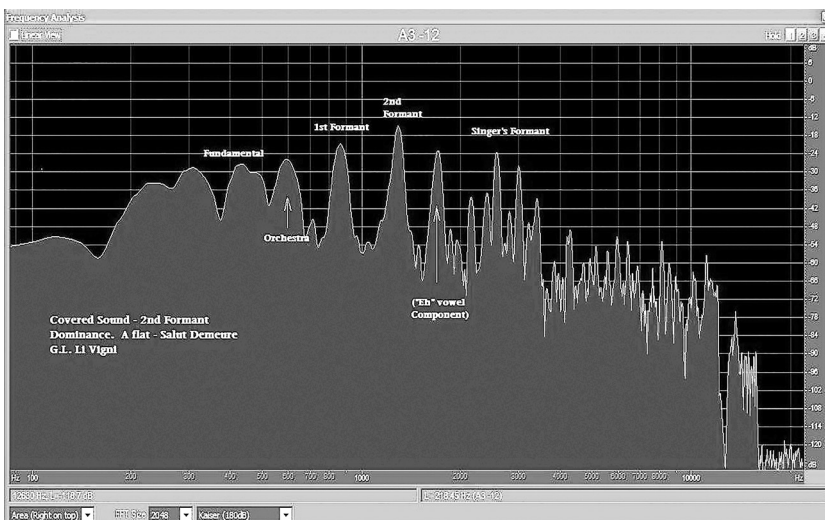


Рис. 5. Джоаккино Ли Виньи. Нота «ля-бемоль» в каватине Фауста. «Прикрытый звук»

F1 на F2 становится важным навыком в постановке голоса певца (мужские голоса).

Другой интересной возможностью использования компьютера является применение *эффекта Томатиса* в практике корректировки тембра певца. Современные компьютерные программы содержат функции, которые позволяют обработать запись голоса, в том числе избирательно усилить высокую либо низкую певческую форманту. Таким образом, запись голоса может быть существенно улучшена. Суть *эффекта Томатиса* состоит в том, что человек способен имитировать тембр своего голоса, изменённый трактом обратной электроакустической связи и воспринимаемый им через наушники. Это можно назвать своеобразной стимуляцией.

Появление точных методов исследования не отрицает возможности применения образных методов, «как бы» принятых в педагогической терминологии вокалистов. Образное представление действительно поможет тем, у кого от природы есть практически «готовый» певческий механизм. Именно с этим связаны яркие вибрационные ощущения и связанные с ними термины такие как «маска». К сожалению, далеко не всех вокалистов образное представление приводит к необходимому результату. Именно с рекомендациями великих певцов зачастую связан бесконечный поиск «секретов» пения и элементарный самообман. Певческие ощущения, описываемые певцами, получены в результате пра-

вильной координации в работе голосового аппарата, которой начинающие вокалисты, как правило, не имеют. Однако возможность визуализации техники певца дает шанс избежать многих ошибок и постоянных поисков истины. Часто в процессе обучения ученики просто не слышат свои недочёты (их вокальный слух ещё недостаточно развит), и педагог даёт рекомендации по их исправлению. Вокальный маэстро обязан обладать знанием и, желательно, умением произвести эталонный певческий тон. Однако педагог не в состоянии проследить за работой ученика вне класса. Несмотря на то, что некоторые педагоги запрещают самостоятельные занятия, большинство студентов не следуют этим рекомендациям. Поэтому, при отсутствии необходимых вокальных ощущений певец может наработать неправильные навыки, которые будут мешать в дальнейшем.

Компьютерная техника способна дать возможность избежать подобных ситуаций. То, что человек не всегда слышит собственным ухом, он сможет увидеть. Настройка голосовой функции на правильное звукообразование осуществляется более успешно за счёт усиления самоконтроля через активизацию не только слухового восприятия, но и зрительного посредством визуализации звукового образа на экране компьютера. Таким образом, улучшается обратная связь, и певец постепенно сможет найти нужную координацию вокального аппарата.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов А. П. Искусство пения. Москва : Голос-Пресс, 2006. 436 с.
2. Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании / под редакцией С. С. Скребкова. Москва : Музыка, 1964. С. 79–100.
3. Назаренко И. К. Искусство пения. Москва : Музыка, 1968. 191 с.
4. Bloothoof G., Plomp R. The sound level of the singer's formant in professional singing // Journal of the Acoustical Society of America. 1986. Vol. 79, № 6. P. 2028–2033.

George S. Zaitov

Choir artist of the Yekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theater, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: georgezaitov@mail.ru

**THE USE OF COMPUTER PROGRAMS
IN THE ANALYSIS AND FORMATION OF A VOCAL RESONANCE STRATEGY**

Abstract. The article is devoted to the possibility of using computer programs in teaching vocal art. The author uses modern computer programs with the ability to build graphs showing the overtone composition of the voice. Spectrograms of singers clearly show that singers use different resonance strategies. The author of the article introduces the new term “resonance strategy”. The basis of the study was the sound recordings of outstanding singing masters of the early twentieth century and to the present. Several possible resonance tuning options are found among singers. Resonance strategies of singing masters are standard for students of singing. With the help of spectral analysis, one can understand the objective reasons for the singers’ conflicting descriptions of their proprioceptive sensations in singing. Thus, an attempt was made to rationally explain the existing subjective singing sensations.

Key words: vocal performance; opera singing; spectrogram; resonance strategy; formant; harmonic.

For citation: Zaitov G. S. *Primenenie komp'yuternykh programm v analize i formirovaniy vokal'noy rezonansnoy strategii* [The use of computer programs in the analysis and formation of a vocal resonance strategy], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 20. pp. 17–24. (in Russ.).

REFERENCES

1. Ivanov A. P. *Iskusstvo peniya* [The art of singing], Moscow, Golos-Press, 2006, 436 p. (in Russ.).
2. Nazaykinsky E. V., Rags Yu. N. *Vospriyatie muzykal'nykh tembrov i znachenie otdel'nykh garmonik zvuka* [Perception of musical tones and the importance of individual harmonics of sound], S. S. Skrebkov (ed.) *Primenenie akusticheskikh metodov issledovaniya v muzykoznanii*, Moscow, Muzyka, 1964, pp. 79–100. (in Russ.).
3. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya* [The art of singing], Moscow, Musica, 1968 p. (in Russ.).
4. Bloothoof G., Plomp R. The sound level of the singer's formant in professional singing, *Journal of the Acoustical Society of America*, 1986, vol. 79, no. 6, pp. 2028–2033.

ПЕДАГОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ



УДК 378.147.88

Елена Павловна Лукьянова

Кандидат педагогических наук, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, профессор кафедры теории, истории музыки и музыкального исполнительства Уральского государственного педагогического университета. (Екатеринбург, Россия). E-mail: lukyanovaelena@list.ru

Виктория Алексеевна Ивакина

Старший преподаватель кафедры фортепиано Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: vialiv91@mail.ru

РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ КОНСЕРВАТОРИИ

Статья посвящена вопросам оптимизации исполнительской практики студентов музыкального вуза. В её теоретической части раскрывается содержание понятия концерта как социокультурного феномена, имеющего художественно-коммуникативную природу, рассматриваются различные типы концертов (сборных, тематических, концертов-бесед), а также условия формирования концертных программ, исследуются психологические предпосылки успешности концертных выступлений музыкантов-исполнителей, подчёркивается значение регулярной концертно-исполнительской деятельности.

Обсуждение методов и средств подготовки студентов к исполнительской практике с учётом требований ФГОС составляет содержание практической части статьи. Данный процесс следует понимать двояко: а) как разучивание студентом музыкальных произведений и доведение их до степени концертной готовности (самостоятельно или под руководством педагога); б) как планирование и организацию им самостоятельной концертной деятельности. Особая роль в реализации задач исполнительской практики отводится созданию студентами самостоятельных художественных проектов в сфере музыкального исполнительства. В статье рассматриваются возникающие в связи с этим организационно-творческие проблемы, приводятся примеры успешной проектной деятельности ряда специальных кафедр УГК им. М. П. Мусоргского.

Ключевые слова: концерт, концертно-исполнительская деятельность, исполнительская практика, художественный проект.

Для цитирования: Лукьянова Е. П., Ивакина В. А. Роль исполнительской практики в системе профессиональной подготовки студентов консерватории // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 25–33.

Каждый год выпускники консерваторий и приравненных к ним по статусу высших учебных заведений искусств пополняют ряды

молодых музыкантов-исполнителей. Эффективность их профессиональной деятельности во многом зависит от того, был ли накоплен

ими за время учебы в вузе необходимый исполнительский опыт, иначе говоря, опыт открытых концертных выступлений перед слушательской аудиторией. Исполнение музыки перед публикой представляет собой практический навык, а чем выше уровень сформированности того или иного навыка в процессе систематической тренировки, тем надежнее он действует в дальнейшем. Следует учитывать также влияние фундаментальных законов психологии, сформулированных в трудах С. Л. Рубинштейна, А. Н. Леонтьева и их последователей в виде теории деятельностного подхода к изучению психических явлений. Согласно этой теории, сознание человека, его природные задатки и способности, равно как и личностные качества, подлежат развитию, обусловленному процессом предметной человеческой деятельности. Поскольку предметом профессиональной деятельности музыканта-исполнителя является интерпретация музыкальных произведений перед слушательской аудиторией, а одной из целей педагогического процесса в области музыкального исполнительства можно считать всемерное развитие исполнительских способностей и личности обучающихся, напрашивается вывод о теснейшей взаимосвязи названных факторов, существующей на постоянной и долговременной основе.

Осуществлять контроль над качеством профессиональной подготовки будущих музыкантов-исполнителей, выявляя степень их готовности к самостоятельной концертно-исполнительской деятельности, призвана специально созданная с этой целью учебная дисциплина «исполнительская практика». Следует отметить, однако, что, в отличие от других разновидностей студенческих практик – учебной, производственной, педагогической, – данный вид практики не получил пока достаточного научно-методического обоснования, хотя определённые шаги в этом направлении предпринимаются [1]. Между тем, потребность в рассмотрении вопроса об исполнительской практике назрела, так как не определён сам статус исполнительской практики в ряду других специальных дисциплин. Так, например, вызывает удивление тот факт, что, согласно действующему учебному плану, на освоение названной дисциплины в индивидуальной

нагрузке преподавателей фактически не выделено часов.

Таким образом, существует противоречие между важностью исполнительской практики для личностного и профессионального роста студентов и недостаточной разработанностью методов и средств подготовки студентов музыкальных вузов в этом направлении. Цель данной статьи – опираясь на опыт преподавания в Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, осветить роль исполнительской практики в профессиональной подготовке студентов факультета инструментального исполнительства и обсудить в связи с этим ряд педагогических и организационных проблем.

Исполнительская практика студентов консерватории реализуется в форме концертных выступлений. Поэтому логично обратиться в первую очередь к ключевому понятию *концерт*. Этимология последнего восходит к латинскому *concertare* – состязание, спор. В позднейшие времена, подчёркивает Е. В. Дуков, в романских языках появляется близкий по грамматической конструкции термин *concerto*, значение которого связано с представлениями о согласии, гармонии [4, 7]. И тот, и другой варианты трактовки понятия имеют право на существование, диалектически дополняя друг друга. Концерт в широком значении понятия представляет собой акт публичного исполнения музыкальных произведений, в более узком – жанр музыкальных сочинений, предназначенных для солирующего инструмента с оркестровым сопровождением. Непременным атрибутом любого музыкального концерта является наличие системообразующей коммуникативной триады *композитор – исполнитель – слушатель*. Данная триада может иметь и другое понятийное оформление: музыкальное произведение – интерпретация – слушательское восприятие. Разница заключается в том, что в первом случае членами триады являются субъекты творческого процесса (слушание музыки есть своеобразный род художественного творчества), а во втором – конкретные результаты последнего.

Вся деятельность исполнителя, его сложная и кропотливая подготовительная работа, направленная на практическое освоение музыкального произведения, адресована потенци-

альным слушателям. Поэтому художественное общение как художественная коммуникация между исполнителем и слушателем – первое и необходимое условие реального бытия музыкального искусства. При этом, как справедливо подчёркивают искусствоведы и педагоги-практики (А. Л. Готсдинер, В. Ю. Григорьев, Ю. А. Цагарели, Е. П. Лукьянова и др.), основной формой такого общения «является концертное исполнение, в котором осуществляется непосредственный контакт между исполнителем и слушателями» [2, 130]. Важнейшая роль в данной коммуникативной цепочке, функционирующей в условиях проведения концерта, принадлежит исполнителю. Он становится не только интерпретатором продукта композиторского творчества, но и «коммуникатором» – человеком, стремящимся к активному взаимодействию со слушательской аудиторией посредством целенаправленной передачи ей художественной информации, содержащейся в музыкальном тексте, и организации на этой основе художественного общения с реципиентами искусства и последующего установления с ними «обратной связи», которая ощущается и переживается исполнителем на уровне эмоций [7, 15–18]. В обстановке публичного концерта у исполнителя появляется особое состояние творческого подъёма и вдохновения, когда, по выражению В. Ю. Григорьева, «все интеллектуальные и физические силы действуют интегративно, целостно, открывая перед человеком безграничные возможности самовыражения» [3, 19].

Среди разновидностей выступлений музыкантов-исполнителей на сцене выделим концерты **сборные** и **тематические**. Сборные концерты объединяют под одной крышей исполнителей разных жанров и инструментальной принадлежности. В таких программах легко уживаются произведения, относящиеся к различным художественным эпохам и музыкальным стилям. При умелом составлении программы удаётся нивелировать впечатление чрезмерной пестроты. В то же время для слушательской аудитории сборные концерты всегда интересны и привлекательны именно разнообразием представленного в них музыкального материала. Это обстоятельство оказывает стимулирующее воздействие на остроту и свежесть слушательского восприятия, по-

зволяя поддерживать интерес к концерту на должном уровне. Художественная концепция сборных концертов – поиск единства в разнообразии.

Противоположный подход наблюдается при формировании программ тематических концертов. Здесь мы имеем дело с поиском возможного разнообразия в уже сложившемся художественном единстве. Речь в данном случае может идти: а) о включении в программу концерта произведений единой стилистической направленности, написанных в разных музыкальных жанрах; б) об использовании в концертной программе произведений разных жанров в рамках творчества одного композитора; в) об исполнении в концерте произведений одного жанра, принадлежащих перу разных композиторов и т. д. Тематические концерты выполняют музыкально-образовательные и культурно-просветительские функции. Знакомив слушателей с творчеством какого-либо конкретного композитора или же с творческим наследием той или иной композиторской школы, развивавшейся в рамках определённой исторической эпохи, музыкант-исполнитель готовит почву для понимания музыкального искусства и художественной картины мира в целом. Для артистической молодёжи, начинающей свой путь на сцене, участие в тематических концертах имеет большое воспитательное значение.

Особой разновидностью концертных выступлений исполнителей являются **концерты-беседы**. Данный жанр, использующий сочетание музыки и слова, обеспечивает максимальный психологический контакт со слушательской аудиторией. В особенности это относится к публике, недостаточно подготовленной в музыкально-эстетическом отношении. Проведение концертов-бесед предъявляет к исполнителю особые требования. Помимо чисто исполнительских ресурсов, музыкант должен владеть искусством раскрытия художественного содержания исполняемой музыки посредством словесного комментария. При этом огромную роль играют стиль и техника подачи литературного материала. Речь музыканта должна быть ясной по мысли, структурно оформленной, чёткой в артикуляционном отношении, эмоционально выразительной, отвечающей общепринятым литературным

нормам. Исполнителю следует специально учиться всему этому, не полагаясь лишь на эрудицию и свои коммуникативные способности. Полезно посещать концерты с участием ведущих музыковедов, слушать выступления мастеров художественного слова.

При формировании программ концертных выступлений, рассчитанных на широкую аудиторию, следует учитывать:

- социокультурные и возрастные характеристики потенциальной слушательской аудитории;

- специализацию конкретных исполнительских коллективов или исполнителей-солистов – в области классической музыки, народного искусства, эстрадной музыки или джаза;

- акустические и прочие особенности концертного помещения;

- хронометраж концертной программы;

- календарь исторических дат, связанный с именами известных композиторов и исполнителей, являющийся ориентиром при составлении тематических программ.

Главная психологическая проблема, с которой сталкивается музыкант-исполнитель, – выработка эстрадной выдержки и «стрессоустойчивости» к концертным выступлениям. Её решению способствует, прежде всего, качественная подготовка исполняемого репертуара. Недаром в теории исполнительского искусства встречается понятие *чистая совесть исполнителя*. Это значит, что музыкант должен быть абсолютно уверен в том, что выполнил подготовительную работу над произведением на высоком профессиональном уровне и может чувствовать себя спокойным перед лицом возможных неожиданностей на сцене. Хорошее сценическое самочувствие исполнителя зависит также от уверенности последнего в качестве охвата программы концерта в целом. Речь идёт о том, что все произведения, включённые в концертную программу музыканта, должны выстраиваться в его сознании единым «исполнительским блоком», и воспроизведение каждого из них становится звеном в цепи заранее отрепетированных исполнительских усилий.

Волнение в ситуации концертного выступления артиста – вещь неизбежная. Однако его можно минимизировать путём переключе-

ния внимания исполнителя с собственной персоны на предмет деятельности, то есть на исполняемое музыкальное произведение. При этом возникает эффект «волнения в образе», суть которого прекрасно изложена в известном методическом труде Г. М. Когана [6, 90]. Исполнитель целиком и полностью погружён в переживание художественных образов произведения, и на другие эмоции у него попросту не остаётся времени. Умение музыканта сосредоточиваться в момент концертного выступления на самом исполнительском процессе выполняет важную психологическую функцию, препятствуя появлению в его голове «опасных» мыслей об особой ответственности исполнителя перед публикой или чувства страха, провоцируемого, например, боязнью забыть нотный текст (большинство концертных выступлений предполагает воспроизведение нотного текста наизусть).

Способность исполнителя к концентрации внимания в процессе публичного выступления подлежит развитию путём специальной тренировки. Суть последней заключается в создании дополнительных «психологических помех» в ходе репетиционной подготовки. В исполнительской педагогике известен ряд методических приёмов, прекрасно зарекомендовавших себя на практике. Так, репетируя концертную программу в домашней обстановке, полезно иногда включить на полную мощность радио, телевизор и прочие источники звука. Психологический эффект, который при этом достигается вследствие использования сильных внешних раздражителей, вынуждает музыканта к максимальной концентрации внимания на звуковой и технической сторонах исполнительского процесса. Всё это весьма напоминает ситуацию начала концертного выступления, когда публика в зале воспринимается исполнителем как своего рода раздражающий фактор, мешающий сосредоточиться на том, ради чего он вышел на сцену, то есть на исполнении музыки. Ощущение контакта со слушателями придёт позднее, а пока необходимо к этому адаптироваться. Именно поэтому использование данного методического приёма в режиме моделирования распространённой сценической ситуации и адаптации к ней оправдано и может принести музыканту-исполнителю несомненную пользу.

Как утверждают опытные музыканты, за плечами которых не один год исполнительской деятельности, на сцене надо «работать», то есть спокойно и уверенно, без скидок на волнение и стресс заниматься своей профессиональной деятельностью. Приблизиться к решению этой задачи можно, научившись владеть собой в экстремальных ситуациях, взяв за правило пользоваться научно достоверной, проверенной информацией о специфике концертного исполнительства на эстраде и, наконец, самое главное, подчёркивает В. Ю. Григорьев, сумев приобрести определённый опыт концертных выступлений [3, 27]. Последняя рекомендация подводит нас к мысли о необходимости регулярной **концертно-исполнительской деятельности** для всякого, кто рассматривает исполнение музыкальных произведений сферой приложения своих творческих сил и профессиональных возможностей. Подобная деятельность позволяет уверенно чувствовать себя на сцене, формирует навык полноценного художественного общения с публикой, снижая до минимума ощущение сценического дискомфорта. При этом количество выступлений постепенно переходит в качество (исключения возможны). Системный характер исполнительской деятельности, предусматривающий планирование концертов, помогает предотвращать «авральность» – источник возникновения стрессовых ситуаций. Что же касается боязни слушательской массы, то она снимается посредством регулярного общения с ней, при этом успех выступлений у слушателей повышает самооценку музыканта как исполнителя-профессионала. Д. Ф. Ойстрах писал: «Если играть реже, чем два раза в месяц, никакие нервы не выдержат. Чтобы чувствовать себя артистом и думать о музыке, а не о волнении, надо играть много, давать серии концертов, иначе, неизбежна потеря контакта со слушателем и даже особого ощущения инструмента, каким оно должно быть на эстраде» [8, 80].

Средством приобщения студентов консерватории к активной концертной деятельности является **исполнительская практика**, которая в высшем профессиональном образовании рассматривается как вид учебной деятельности, направленный на формирование, закрепление, развитие практических навыков

и компетенций в процессе выполнения определённых видов работ, связанных с будущей профессиональной деятельностью. Результаты, полученные в ходе проведения учебной практики, позволяют определить уровень профессиональной компетентности каждого студента, то есть способности «решать профессиональные проблемы и типичные профессиональные задачи, возникающие в реальных ситуациях профессиональной деятельности, с использованием знаний, профессионального и жизненного опыта, ценностей и наклонностей» [6, 8]. Поскольку одной из областей деятельности выпускников вузов искусств, согласно Федеральному государственному образовательному стандарту, является музыкальное исполнительство (в различных его формах), структура исполнительской практики, реализуемой в консерватории, включает в себя разнообразные концертные выступления студентов, их участие в музыкальных фестивалях и конкурсах различного уровня. Цель исполнительской практики – совершенствование исполнительского уровня молодых музыкантов, приобретение опыта публичных концертных выступлений, овладение комплексом профессиональных компетенций, необходимых для дальнейшей артистической деятельности.

Авторам статьи не удалось обнаружить информацию относительно содержания исполнительской практики в ФГОС для высших музыкальных учебных заведений. Поэтому ориентиром в этом вопросе послужил ФГОС среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)», тем более что принципиальной разницы в понимании названной дисциплины в среднем и высшем звеньях профессионального музыкального образования нет и быть не может. Итак, согласно указанному документу, исполнительская практика «представляет собой самостоятельную работу учащихся по подготовке концертных выступлений» [10]. В приведённой формулировке не расшифровывается понятие подготовки. Между тем, оно имеет двойное значение. С одной стороны, подготовка концертных выступлений есть не что иное, как освоение концертного репертуара на основе *разучивания*, в том числе *самостоятельно*, составляющих его музыкальных произведе-

дений, а с другой – *планирование и организацию* концертно-исполнительской деятельности.

Рассмотрим каждый из вариантов трактовки интересующего нас понятия применительно к *высшему* звену профессионального музыкального образования, обозначив в связи с этим круг возникающих проблем. Безусловно, **самостоятельное разучивание музыкальных произведений** (с последующим доведением их до степени концертной готовности) входит в число обязательных требований, предъявляемых к студентам музыкально-исполнительского вуза. В то же время осуществление подобной деятельности в рамках выполнения задач исполнительской практики как определённой учебной дисциплины вызывает ряд вопросов. Непонятно, в частности, где найти студентам время и силы для дополнительной профессиональной нагрузки, связанной с разучиванием новых музыкальных произведений, не входящих в *основную* учебную программу, учитывая необходимость качественной подготовки по другим специальным дисциплинам. Разумеется, самостоятельно разучить и затем исполнить перед учащимися ДМШ несложные пьесы инструментального репертуара студенту консерватории особого труда не составит. В то же время возникают сомнения: будет ли опыт исполнения подобных произведений достаточен для того, чтобы в полной мере отвечать задачам исполнительской практики, направленным на совершенствование художественно-исполнительского мастерства студентов? И не предполагает ли решение этих задач, включения в их концертный репертуар произведений иного, значительно более высокого, уровня сложности? Предлагаем довольно простое решение названной проблемы: одна часть концертного репертуара, предназначенного для исполнительской практики, разучивается студентами самостоятельно, другая – под непосредственным руководством педагогов специальных классов. Процентное соотношение этих частей должно отличаться гибкостью и варьироваться в зависимости от: а) индивидуальных возможностей студента; б) статуса, жанровой принадлежности и целевой направленности предстоящего выступления; в) социокультурного и возрастного состава слушательской аудитории.

Говоря о **самостоятельной работе по подготовке концертных выступлений**, следует интерпретировать данное понятие уже не в исполнительском аспекте, а в *художественно-организационном*. Речь идёт о способности молодых музыкантов планировать и осуществлять свою концертную деятельность. Студент в процессе обучения должен овладеть рядом соответствующих профессиональных компетенций. К числу таковых относятся: «способность осуществлять подбор концертного репертуара для творческих мероприятий» (ПК-2); «способность организовывать, готовить и проводить концертные музыкально-инструментальные мероприятия в организациях дополнительного образования детей и взрослых» (ПК-5) и ряд других [9]. Многочисленные задачи, которые необходимо при этом решать, охватываются понятием *менеджмента в сфере культуры и образования*.

Важнейшее значение в структуре менеджмента имеет проектная деятельность, особой разновидностью которой является создание **художественных проектов**, в том числе в сфере музыкального исполнительства. Суть последних состоит в изучении и анализе художественных запросов слушательской аудитории, определении художественной концепции и тематической направленности концертов, нахождении концертных площадок, согласовании даты и времени концертных выступлений и т. д. Проблемы, которые возникают перед инициаторами проектов из числа молодых музыкантов-исполнителей – студентов консерватории – очевидны. Они связаны с недостаточной известностью последних в музыкальном мире и отсутствием организационного опыта. Между тем, творческие инициативы молодёжи могут быть по-настоящему интересными, заслуживающими внимания. Решительную поддержку студенчеству в решении данной проблемы должны оказать представители педагогического коллектива музыкального вуза. Благодаря конкретной и своевременной помощи кураторов исполнительской практики могут наметиться перспективы многолетнего плодотворного сотрудничества талантливых исполнителей с учреждениями культуры и образования и различного рода общественными организациями.

Теория как обобщённое выражение всепроникающей научной мысли вызывает глубокое уважение, но человек склонен учиться, порой, на конкретных примерах, заимствованных из практики. В этом смысле неограниченную пользу в деле организации самостоятельной исполнительской деятельности способен принести молодым музыкантам профессиональный организаторский опыт, накопленный их старшими коллегами и наставниками – педагогами специальных кафедр высших музыкальных учебных заведений. Так, в Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского уже многие годы существует ряд успешно функционирующих художественных проектов: «Камерные музыкальные среды со студентами Уральской консерватории в музее изобразительных искусств» (рук. – проф. кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Е. П. Лукьянова); «Славянская лира» (рук. – проф. кафедры фортепиано Л. Н. Земерова); «Фестивали современной музыки» (инициаторы проекта – Е. П. Лукьянова и зав. кафедрой композиции, проф. А. Н. Нименский) и др. Выполняя музыкально-образовательные и культурно-просветительские функции, проекты пользуются большой популярностью и неизменным успехом у слушателей, являясь при этом школой совершенствования исполнительского мастерства для молодых музыкантов-профессионалов.

Реализация подобных художественных проектов, мобилизуя творческие силы студентов и приучая их к мысли о необходимости организации собственной концертной деятельности, выводит на качественно новый уровень систему их представлений о социальном предназначении музыканта-исполнителя, наполняя понятие исполнительской практики как учебной дисциплины и сферы приложения исполнительских возможностей молодых музыкантов реальным содержанием. Вместе с тем мы видим, что содержательная и организационная стороны исполнительской практики студентов консерватории нуждаются в дальнейшем совершенствовании. Авторы статьи попытались обозначить некоторые из существующих в этой области проблем, предложив для обсуждения заинтересованному педагогическому сообществу. При этом мы ещё раз убедились, что исполнительская практика как учебная дисциплина и вид учебной деятельности студентов играет огромную роль в структуре их профессиональной подготовки. Будучи средством совершенствования исполнительского мастерства, приобщения к активной концертной деятельности, развития коммуникативных качеств и организационных способностей будущих специалистов в области музыкального искусства, исполнительская практика подготавливает молодых музыкантов-исполнителей к самостоятельной творческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бортникова И.И. Интенсивная концертно-исполнительская практика как фактор развития учащегося-музыканта специализированного колледжа : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Воронеж, 2012. 23 с.
2. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. Москва : НВ Магистр, 1993. 190 с.
3. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. Москва : Классика-XXI : ПИК ВИНТИ, 2006. 153 с.
4. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва : Классика-XXI, 2003. 255 с.
5. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста: Психологические предпосылки успешности пианистической работы. Москва : Музыка, 1969. 342 с.
6. Компетентностный подход в педагогическом образовании : коллектив. моногр. / под редакцией В. А. Козырева и И. Ф. Радионовой. Санкт-Петербург : Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2004. 392 с.
7. Лукьянова Е. П. Формирование профессионально-коммуникативных качеств музыканта-исполнителя в классе камерного ансамбля / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 123 с.
8. Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Москва : Музыка, 1978. 288 с.

9. Перечни обязательных и рекомендуемых профессиональных компетенций и индикаторы их достижения. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/fumo/pko_53.03.02.pdf (дата обращения: 20.01.2020).

10. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)». URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/FGOS/53_02_03_fgos_3.pdf (дата обращения: 17.01.2020).

11. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Композитор – Санкт-Петербург, 2008. 367 с.

Elena P. Lukyanova

Candidate of Pedagogy, the M. P. Mussorgsky Ural State Conservatory, the Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia. E-mail: lukyanovaelena@list.ru

Viktoriya A. Ivakina

The M. P. Mussorgsky Ural State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: vialiv91@mail.ru

ROLE OF PERFORMING PRACTICE IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF CONSERVATORY STUDENTS

Abstract. The article is devoted to the optimization of performing practice of students of a musical university. In its theoretical part, the concept of a concert is considered as a sociocultural phenomenon of an artistic and communicative nature, various types of concerts (mixed, thematic, concert talk) and conditions for the formation of concert programs are described. The article touches upon the issue of the psychological prerequisites for the success of concert performances by musicians and the importance of regular concert performance.

The discussion of the methods and means of preparing students for performing practice, taking into account the requirements of the Federal State Educational Standard, is the content of the practical part of the article. This process should be understood in two ways: a) as a student learning musical works and bringing them to the stage of concert readiness (alone or under the guidance of a teacher); b) how to plan and organize his independent concert activity. A special role in the implementation of the tasks of performing practice is given to the creation by students of independent art projects in the sphere of musical performance. The article discusses the organizational and creative problems, gives examples of successful project activities of some departments of the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky.

Keywords: concert; concert performing activity; performing practice; art project.

For citation: Lukyanova P. E., Ivakina A. V. *Rol' ispolnitel'skoy praktiki v sisteme professional'noy podgotovki studentov konservatorii* [Role of performing practice in the professional training of students conservatory], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 20, pp. 25–33. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bortnikova I. I. *Intensivnaya kontsertno-ispolnitel'skaya praktika kak faktor razvitiya uchashchegosya-muzykanta spetsializirovannogo kolledzha: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [Intensive concert practice as a factor in the development of a student-musician at a specialized college: abstr. of diss.], Voronezh, 2012, 23 p. (in Russ.).
2. Gotsdiner A. L. *Muzykal'naya psikhologiya* [Musical psychology], Moscow, NB Magistr, 1993, 190 p. (in Russ.).

Лукьянова Е. П., Ивакина В. А. Роль исполнительской практики в системе профессиональной подготовки...

3. Grigoriev V. Yu. *Ispolnitel' i Estrada* [Performer and stage], Moscow, Klassika-XXI, PIK VINITI, 2006, 153 p. (in Russ.).
4. Dukov E. V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [Concert in the history of Western European culture], Moscow, Klassika-XXI, 2003, 255 p. (in Russ.).
5. Kogan G. M. *U vrat masterstva. Rabota pianista: Psikhologicheskie predposylki uspehnosti pianisticheskoy raboty* [At the gates of mastery. The work of a pianist: Psychological prerequisites for the success of pianistic work], Moscow, Muzyka, 1969, 342 p. (in Russ.).
6. Kozyrev V. A., Radionova I. F. (eds.) *Kompetentnostnyy podkhod v pedagogicheskom obrazovanii* [V. A. Kozyrev, I. F. Radionova (eds.) Competency-based approach to education], St. Petersburg, Izdatel'stvo Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena, 2004, 392 p. (in Russ.).
7. Lukyanova E. P. *Formirovaniye professional'no-kommunikativnykh kachestv muzykanta-ispolnitelya v klasse kamernogo ansamblya* [Formation of professional and communicative qualities of a musician-performer in a chamber ensemble class], Yekaterinburg, 2007, 123 p. (in Russ.).
8. Oistrakh D. F. *Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma* [Memories. Articles. Interview. Letters], Moscow, Muzyka, 1978, 288 p. (in Russ.).
9. *Perechni obyazatel'nykh i rekomenduemykh professional'nykh kompetentsiy i indikatory ikh dostizheniya* [Lists of mandatory and recommended professional competencies and indicators of their achievement], available at: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/fumo/pko_53.03.02.pdf (accessed January 20, 2020). (in Russ.).
10. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart srednego professional'nogo obrazovaniya po spetsial'nosti 53.02.03 «Instrumental'noe ispolnitel'stvo (po vidam instrumentov)»* [The federal state educational standard of secondary vocational education specialty 53.02.03 Instrumental performance (by type of instrument)], available at: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/FGOS/53_02_03_fgos_3.pdf (accessed January 17, 2020). (in Russ.).
11. Zagarelli Yu. A. *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti : uchebnoe posobie* [Psychology of music performance: training manual], St. Petersburg, Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2008, 367 p. (in Russ.).

Владимир Павлович Овчинников

Народный артист Российской Федерации, заведующий кафедрой специального фортепиано Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва, Россия). E-mail: v.p.ovch@gmail.com

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ МАСТЕР-КЛАССЫ
В ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
(ЗАМЕТКИ ПЕДАГОГА)**

Автор размышляет о роли исполнительских мастер-классов в практике современного музыкального образования и даёт советы, относящиеся к содержанию и форме публичного урока.

Ключевые слова: музыкальное образование, исполнительский мастер-класс, обучение игре на фортепиано, содержание и форма урока.

Для цитирования: Овчинников В. П. Исполнительские мастер-классы в практике современного музыкального образования (заметки педагога) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 34–40.

В последнее время в музыкальном образовании всё большую популярность приобретают мастер-классы, которые проводят именитые музыканты, выдающиеся исполнители, профессора известных вузов нашей страны, зарубежных академий и школ. Эта форма преподавания активно распространяется и становится всё более актуальной, особенно в дни летних и зимних каникул: классы часто проводятся в прекрасных местах отдыха и сопровождаются интересными экскурсиями и увлекательными прогулками. Этот вид преподавательской деятельности становится также настоящим бизнесом для многих маститых музыкантов, которые не только преподают в различных летних школах, но и организуют собственные мастер-классы.

Конечно, такая специфическая форма отдыха и обучения не везде и не всем молодым исполнителям может быть доступна. При наличии возможности любой учащийся или его родители вправе выбрать привлекательное место, удобное время и понравившегося педагога, а также получить не один, а несколько уроков, которые, вероятно, смогут не только помочь юному дарованию в решении каких-то определённых профессиональных проблем, но даже повлиять на мировоззрение ученика,

расширить его творческие горизонты, открыть новые перспективы в его развитии.

Нельзя не сказать, что не все музыканты верят в чудодейственные 45 минут академического часа. Я слышал мнение М. В. Плетнёва, высказанное им именно на мастер-классе сцены Малого зала Московской консерватории, что эти занятия бессмысленны, поскольку достигнуть серьёзных результатов можно лишь путём долгой упорной работы с хорошим педагогом, который к тому же обладает призванием к этой кропотливой творческой деятельности и обладает проверенной многими годами успешной методикой обучения. Вспоминаю также скептическое отношение к мастер-классам Т. П. Николаевой, которая их всё же проводила, но при этом образно говорила: «Я за такое короткое время не могу научить танцевать тех, кто не умеет нормально ходить».

В связи с этим я часто спрашиваю себя: в чём же смысл в неизменно возрастающей в наши дни популярности мастер-классов, насколько полезными они могут быть и как вообще их проводить, чтобы коэффициент полезного действия был по возможности максимально велик?

Попробуем поразмышлять и разобраться в различных аспектах этой актуальной темы.

Первое. Почему студент приходит на мастер-класс? Вероятно, он хочет, прежде всего, услышать мнение уважаемого профессора, признанного исполнителя, маститого музыкального деятеля – мнение, более или менее объективное – не только о своей, возможно, новой программе, но и вообще о своих профессиональных данных, своих достоинствах, достижениях, сильных сторонах и о своих слабых местах, ошибках, просчётах, а так же путях их устранения. Учащийся и его педагог хотят услышать мнение большого музыканта, не зашоренного многочасовыми занятиями с учениками и не повторяющего изо дня в день одни и те же прописные истины, хотя они и могут восприниматься из новых уст как откровение.

Ко мне во время мастер-классов не раз подходили педагоги учащихся и с удивлением и даже недоумением говорили, что на собственных уроках они делают ученикам те же самые замечания и дают те же самые советы, что предлагаю и я, но учащиеся их далеко не всегда слышат и редко адекватно воспринимают. Наверное, в таких случаях самый прямой путь – короткий и действенный – самому ведущему мастер-класс сыграть без лишних слов часть пьесы или всю пьесу, подробно обсудить имеющиеся проблемы, а затем попросить ученика повторить сыгранное и, что особенно важно, добиться от учащегося нужного результата!

Впрочем, иногда можно обойтись и без показа, если вы обладаете убедительной речью, ясно и точно объясняете музыкальную проблему, говорите с доброй интонацией, располагающей к доверию. Тогда можно творить маленькие чудеса прямо во время единственной встречи! В этом-то и проявляется талант педагога – умение вызвать ученика на креативное музицирование, на творческий контакт.

Пиетет перед профессором, а также подсознательный страх перед авторитетным исполнителем тоже работает на хороший окончательный результат. К тому же ребята обычно играют при публике, и их нервы и внимание сильно обострены. В таких условиях они очень чутко реагируют на каждое слово и замечание мастера. К тому же нельзя забывать о безотчётном желании понравиться публике и друзьям, которые, скорее всего, сидят в зале. В общем,

интуитивно ученик никак не хочет «ударить в грязь лицом». Публичность в любой форме требует ответственности и повышенного внимания ко всему, что ты делаешь.

Второе. Конечно же, мастер-класс – это яркое, сильное и свежее впечатление от общения с крупным музыкантом, который может вдохновить молодого исполнителя на новые деяния, показать ему неизведанные художественные горизонты и поделиться не одной ценной составляющей своего педагогического опыта и, возможно, даже раскрыть некоторые секреты своего исполнительского мастерства, если он в хорошем расположении духа и чувствует отдачу от ученика, открытого всем творческим ветрам.

Возможно, педагог заинтересуется дальнейшей судьбой юного таланта и рекомендует ему для продолжения учёбы и успешного развития определённую школу и даже хорошо известных специалистов-педагогов, прославившихся в раскрытии творческого потенциала своих учеников. Конечно, это требует от родителей определённых материальных и духовных затрат и даже своего рода подвигов, если они способны на значительные жертвы ради своих любимцев: переезды в крупные культурные и образовательные центры, где есть не только замечательные школы с общежитиями, но и театры, концертные залы, музеи – все те очень важные и необходимые компоненты и условия для развития творческой индивидуальности, так называемая «среда обитания». Я знаю очень много таких случаев. Могу привести пример из личного опыта.

Неоднократно проводя мастер-классы в известном образовательном центре «Сириус», который был официально открыт в Сочи Президентом России 1 сентября 2015 года, я как-то порекомендовал одному ученику, приехавшему в ту смену из дальнего уголка страны, продолжить своё обучение в Центральной музыкальной школе в Москве, которую я тогда возглавлял, с целью сделать занятия более интенсивными. К тому же при школе есть отлично обустроенный интернат с инструментами в комнатах, имеется штат профессиональных воспитателей. Интернат обеспечивает учащихся пятиразовым питанием, он расположен буквально в двух шагах от школы. К моему мнению прислушались, и сейчас этот

мальчик из Перми поступил в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского!

Бывает и так, что некоторые профессора берут шефство над какой-нибудь школой, колледжем и достаточно регулярно приезжают туда для занятий с молодыми талантами, помогают местным педагогам своими профессиональными советами и рекомендациями. Такая практика, осуществляемая двумя заинтересованными сторонами, даёт отличные результаты. Ведь не секрет, что в периферийных учебных заведениях часто не хватает высококлассных или даже просто хороших специалистов для надлежащего обучения учеников – талантливых и не очень талантливых, хотя, как говорила моя незабвенная учительница Анна Даниловна Артоболевская, «все дети рождаются талантливыми», и, конечно, Россия никогда не оскудеет своими талантами!

Третье. Существуют также официально оформленные (в виде договоров) отношения между учебными заведениями, включающие разработку специальных образовательных программ, обмена педагогами и учащимися. В рамках таких тесных связей проводятся также публичные открытые уроки со студентами. Всё это способствует и повышению квалификации педагогов, и ускоренному развитию юного дарования, расширению кругозора молодых музыкантов.

Четвёртое. Всё более широкое распространение интернет-контентов сближает людей и способствует совершенствованию сотрудничества в музыкальном сообществе. Инновации коснулись и музыкальных инструментов. В России появились диск-клавиры фирмы Yamaha, благодаря которым можно проводить мастер-классы онлайн. Уже несколько городов связаны этой системой педагогических отношений, а члены Ассоциации лауреатов Международного конкурса им. П. И. Чайковского регулярно проводят открытые уроки для корейских студентов Siber University в Сеуле. Этот университет недавно заключил Договор с РАМ им. Гнесиных, обоюдовыгодный для обоих вузов. В столице Республики Корея также прошёл финал Первого Международного онлайн-конкурса им. П. И. Чайковского для молодых пианистов. Так что практика проведения мастер-классов по интернету уже ак-

тивно входит в нашу жизнь и в ближайшем будущем эта разновидность занятий станет такой же популярной и естественной, как пользование мобильным телефоном. К тому же, уже разрабатывается методика преподавания на диск-клавиры, которая поможет максимально использовать все достоинства и возможности новых инструментов.

Пятое. Современная практика музыкального образования исполнителей показывает многообразие форм организации и проведения мастер-классов. Одним вариантом является такая организация занятий, при которой в прекрасные, интереснейшие места Европы и Америки приглашаются большие делегации, состоящие из представителей целых музыкальных школ с педагогами, многочисленными учениками и их родителями. Подобный вид поездок, сочетающий «приятное с полезным» – экскурсионное обслуживание и уроки в рамках мастер-классов – с удовольствием используют, например, группы школьников из известных учебных заведений Китая и Японии. Здесь во время каникул как бы соединяются польза серьёзного профессионального общения и впечатления от красот природы и объектов культуры. Обычно в рамках таких комплексных мероприятий мастер-классы сопровождаются интересными коллективными прогулками и осмотром местных достопримечательностей, а заканчиваются такие сборы мини-конкурсом или большим гала-концертом, в котором, по возможности, стараются принять участие все обучающиеся. Ассоциация лауреатов конкурса им. П. И. Чайковского тоже проводила неоднократно такого рода классы в Клину.

Шестое. Существует ещё одна специфическая причина показывать свои новые или уже обыгранные пьесы известному музыканту, артисту, профессору – это предстоящий конкурс, на котором ученик собирается с успехом исполнить свой конкурсный репертуар. Особое значение в данном случае имеет тот факт, что профессор может присутствовать на конкурсе в качестве члена жюри. Предварительно хорошо позанимавшись с будущим конкурсантом и видя его музыкальный талант, огромное желание учиться, сообразительность, хватку, мастер, конечно, запомнит этого студента, его энтузиазм, внимание к замечаниям и пожела-

ниям, а главное, успешный результат совместной работы на уроке. Конечно, сознательно или нет, но педагог гордится и радуется результатам своего труда и по возможности будет поддерживать конкурсанта в дальнейшем!

Седьмое. Ещё одной формой мастер-класса, широко распространённой в спецшколах, колледжах искусств и вузах в период вступительных экзаменов, можно считать так называемые консультации, хотя они часто не носят столь публичного характера. Педагоги, которых назначают на эти встречи с абитуриентами, – особенно те, кто заинтересован в пополнении своего класса, – дают консультации поступающим, которые желают не только узнать уровень экзаменационных требований, обыграть программу вступительного экзамена, но и лично познакомиться с данным профессором, который и хорошо поработает над пьесами, и, возможно, поддержит абитуриента, если будет сидеть в приёмной комиссии, и сможет защищать интересы своего новичка, и, более того, возьмёт молодого исполнителя в свой класс. Педагог также сможет познакомить будущего студента с богатыми традициями данного учебного заведения, с его особенностями. Несомненно, эти занятия являются очень полезными для абитуриента, попадающего в новую среду, в новые условия, где ему просто необходима профессиональная и психологическая поддержка.

Исходя из сказанного выше, попытаемся понять ряд важных особенностей проведения открытых уроков, выделить некоторые аспекты успешного осуществления мастер-классов, как они нам представляются.

Необходимо, прежде всего, создать тёплую творческую атмосферу диалога с конкретным учеником и с аудиторией, которая не только может, но и должна задавать вопросы исполнительского и педагогического характера. И начинать всё, по-видимому, надо с вводного слова, адресованного публике – родителям молодых музыкантов-учеников и их педагогам.

Лично у меня такая доброжелательная атмосфера занятий обычно связана с воспоминаниями о педагогических методах моего первого преподавателя, заслуженного учителя РСФСР Анны Даниловны Артоблевской – человека уникальной доброты, мудрости и колоссального жизненного опыта, пережившего

самые страшные годы нашей страны и воспитавшей удивительную плеяду замечательных пианистов.

Не могу не сказать о моём консерваторском профессоре Алексее Аркадьевиче Наседкине. Он дал мне столько музыкальных и профессиональных впечатлений, что я до сих пор продолжаю с благодарностью использовать их в своей концертной и педагогической деятельности. Ведь у него можно было учиться всему, как у великого музыканта, начиная с выбора и построения программы, потрясающе ясного и выразительного звука нейгаузовской школы, простой и одновременно возвышенно-благородной фразировки и кончая поведением на сцене и в жизни. Об этом можно вспоминать бесконечно. Он во всём эталон интеллигента высшей пробы!

Вообще, у каждого большого педагога есть свой путь в большое искусство, свой, на первый взгляд, похожий на других, однако, очень важный, если не сказать, бесценный индивидуальный опыт, которым на мастер-классе можно поделиться. Этот опыт, оставшийся в памяти учеников и их педагогов, может очень помочь им в будущем, в учёбе и в работе. Иногда такое общение может даже изменить отношение преподавателя к ребёнку и его занятиям.

Но вернёмся к более конкретным особенностям проведения открытого урока.

Познакомившись с учеником и обязательно узнав, в какой школе он учится и что собирается сейчас показать, кто является его педагогом (проявив, таким образом, не только любопытство, но и открытое уважение к наставнику), надо обязательно дать ему сыграть произведение целиком, чтобы получить общее впечатление от исполнения пьесы и составить представление о профессиональном состоянии ученика.

Очень часто мне приходилось слышать о том, что порой педагоги с первых же нот начинают делать играющему ученику замечания по ходу пьесы, своими репликами отвлекая его от общего процесса исполнения и сосредоточенного отношения к музыке. Мы с детства воспитываем ребят в том ключе, что они занимаются очень серьёзным делом, которое требует полной отдачи, большой собранности, чёткого функционирования памяти,

эмоциональной наполненности, огромного внимания ко всем деталям и нюансам. И эта работа всегда должна иметь совершенный результат – законченное исполнение всей пьесы целиком с необходимым личностным отношением к ней, а также обязательным широким охватом всего произведения в целом.

К тому же исполнитель на сцене должен испытывать состояние «раздвоения» (то есть быть и в образе, и вне образа, быть и увлечённым, и хладнокровным, быть и «героем» повествования, и, одновременно, «режиссёром» этого действия), а это тоже требует больших нервных затрат и особой сфокусированности внимания. Поэтому, на наш взгляд, педагогу не стоит отвлекать играющего (особенно при первом показе сочинения) попутными замечаниями и остановками. Да и сам процесс работы над произведением на уроке должен идти от общего к частному, и все замечания (за исключением некоторых, направленных на решение чисто технологических проблем), необходимо увязывать с общим содержанием, контекстом пьесы, её стилем, формой и т. д.

Безусловно, первостепенную роль здесь играют обширные знания, накопленные ведущим мастер-класс, и его многолетний опыт осмысления сочинений разных стилей и эпох. Лучше понять образно-смысловую сущность произведения нам могут помочь труды известных музыковедов и книги выдающихся деятелей музыкально-исполнительского искусства, в которых содержится серьёзный анализ музыкальных сочинений и нередко – рассмотрение отдельных исполнительских прочтений. Нельзя забывать, что далеко не каждый ученик знаком даже с достаточно известными сведениями об исполняемом произведении и, скорее всего, не имеет представления о том, какие жизненные обстоятельства привели автора к написанию сочинения и что предшествовало его созданию.

В дальнейшем, работая уже на первом уроке, мы от общего художественного замысла композитора переходим к разбору различных немаловажных деталей, которые включает в себя пьеса. Эти детали могут касаться и мелодико-интонационного строения, и гармонии, и фактуры, ладотональности, и темпа, и метроритма, и формы, и красочных тембров, и динамики (баланс мелодии и аккомпанемента,

их развитие), и педализации. В частности, отталкиваясь от первого впечатления от игры ученика, можно напомнить ему и всем присутствующим, как мы распоряжаемся звуком, в каких параметрах его используем, как его контролируем, наполняем мыслями и чувствами, пытаюсь выразить композиторские идеи.

В процессе занятий приходится всё глубже и глубже погружаться в вопросы исполнительского мастерства. Тут уже на первый план выходят задачи выразительного интонирования, игры с агогическими оттенками, мельчайшей динамической нюансировки, артикуляционного разнообразия и отточности штрихов, а также убедительного исполнения мелизмов, их расшифровки в различных редакциях, изучения словесных ремарок композитора в нотном тексте и т. д.

Особого внимания требуют к себе двигательные проблемы, включающие в себя и оптимальную аппликатуру, и необходимую пластику движений, и свободу рук, и определённую позицию корпуса, и комплекс различных приёмов и упражнений, помогающих бороться с мышечными зажимами. И здесь нельзя не вспомнить, насколько важна работа первого учителя учащегося не только в плане привития ему любви к музыке, но и относительно правильной постановки его рук, кисти и пальцев, его естественной посадки за инструментом. Как тут не вспомнить мнение Рахманинова, что способному ребенку необходимо обеспечить лучшего учителя, поскольку самые ранние впечатления являются самыми стойкими, а переделка пианистического аппарата – задача очень непростая...

При таком количестве важных профессиональных вопросов ничего нельзя упускать из внимания присутствующих на мастер-классе педагогов и в то же время нужно ненавязчиво посвящать юных исполнителей во все тонкости безграничного музыкального мира, причём делать это так изобретательно, чтобы ученики любого возраста сохраняли увлечённость и заинтересованность и, более того, были не только сопричастны музыкальному действу, но и стремились сами создавать свои музыкальные миры.

В идеале юные дарования должны быть захвачены творчеством, должны играть, сочинять, импровизировать, должны постоянно

задавать себе и взрослым вопросы и стараться на них отвечать по-взрослому, докапываться до определённых истин, которые заставляют задавать новые вопросы. И мы всеми силами должны им в этом помогать. И когда-нибудь они, как настоящие молодые волшебники, смогут превращать любую нотную запись в интереснейшую историю, увлекательнейшее путешествие, в котором они будут лично принимать активное профессиональное участие, воссоздавая гениальные фантазии, бессмертные творения таких же фантазёров-композиторов, увлекая за собой не только родителей и друзей, но и толпы поклонников и унося всех в нереально прекрасные параллельные миры, где смогут останавливать или ускорять время, делать людей по-настоящему счастливыми, заставлять их радоваться и плакать от счастья...

Но вернёмся на грешную Землю. Манера общения с учеником ведущего мастер-класс должна быть очень доброй и простой, искренней и честной, уважительной и доверительной. Он должен постоянно помнить о своей ответственности за каждое произнесённое им слово. Педагог должен быть хорошим психологом, находить к каждому ученику свой подход, уметь распознавать характер учащегося по его манере игры, по его ответам на вопросы, чувствовать его реакцию, поддерживать контакт и всячески способствовать пониманию задач исполнительского процесса, должен поддерживать интерес к музыке, поощрять любыми разумными способами – вплоть до торжественного вручения подарка. Учитель всегда должен создавать у подопечного такое ощущение, что именно ученик является самостоятельным и вдумчивым музыкантом, а педагог только предлагает некоторые корректировки при освоении сочинения и объясняет своё впечатление со стороны.

Здесь мы подходим к ещё одной важной проблеме, требующей внимания педагога, – концертному состоянию души.

Всё, что мы делаем за инструментом, мы делаем не столько для себя, сколько для публики, друзей, любителей музыки, и мы поэтому не должны бояться сцены – наоборот, мы должны стремиться к ней, чтобы поделиться своими мыслями и чувствами. Но для этого мы должны обладать не только музыкальным, но и артистическим талантом. Для реализации

последнего мы с детства учимся быть лицедеями, и это важно как для передачи различных музыкальных характеров, так и для создания более точных и ярких образов, для впечатляющего воссоздания атмосферы музыкального действия, настроений, контрастов.

Публичность нашей деятельности, открытость и уверенность, даже некоторый вызов публике и убедительность каждого артистического высказывания, магия передачи выпуклых образов, духовная наполненность и душевная открытость – всё это норма музыкальной жизни, к которой постепенно приучаются юные дарования, всё ярче раскрывая свои особенные черты. И здесь на помощь, конечно, приходят поэзия, живопись, и история, а главное – бесконечное воображение, ассоциации, фантазии. Педагог обязан не только всё это использовать, но постоянно «провоцировать» учащегося на создание увлекательнейшего красочного музыкального мира с бесконечно разнообразными эмоциями.

Вероятно, я рисую идеальную картину часового урока, когда ты находишься на одной музыкальной волне с маленьким учеником или студентом, когда он понимает тебя с полуслова и делает всё моментально и безукоризненно, чего особенно трудно достичь, например, с китайскими исполнителями. Но если не мечтать, не быть идеалистом, а в нашем случае ещё и перфекционистом, то зачем тогда заниматься музыкой, зачем пытаться зажечь сердца людей, зачем увлекать слушателя глубокими чувствами, тончайшими эмоциями и пламенными страстями?

Наконец, необычайно важно окончание урока (запоминаются лучше всего, как известно, начало и конец занятия). На наш взгляд, заканчивать встречу с учеником на мастер-классе лучше каким-нибудь музыкальным анекдотом или историей из жизни великих музыкантов, которая подтверждает, что и им ничто житейское не было чуждо, и приближает их к нашей жизни, и сообщает каждому ученику о реальной возможности достичь больших высот в избранном им музыкальном деле. Можно вспомнить, например, советы пианистам Метнера, Антона Рубинштейна, Сафонова, Шопена, Филиппа Эммануэля Баха, Перельмана, десять заповедей Рахманинова и т. д. и т. п. Руководителем

класса должно двигать понимание художественного замысла исполняемого произведения, знание способов его реализации в стилистических рамках и с техническим совер-

шением, а также желание вдохновить подопечного на новые творческие свершения.

Тогда-то мастер-класс, хочется верить, окажется весьма и весьма полезным.

Vladimir P. Ovchinnikov

People's Artist of the Russian Federation, Head of the Special Piano Department of the Russian Academy of Music named after Gnesins, Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Moscow, Russia.

E-mail: v.p.ovch@gmail.com

PERFORMING MASTER CLASSES IN THE PRACTICE OF MODERN MUSIC EDUCATION (TEACHER'S NOTES)

Abstract. The author reflects on the role of performing master classes in the practice of modern music education and gives advice related to the content and form of a public lesson.

Keywords: music education; performing master class; piano lessons; content and form of the lesson.

For citation: Ovchinnikov V. P. *Iсполnitel'skie master-klassy v praktike sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya (zametki pedagoga)* [Performing master classes in the practice of modern music education (teacher's notes)], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 20, pp. 34–40. (in Russ.).

К ИЗУЧЕНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО РЕПЕРТУАРА ПИАНИСТА



УДК 781.68

Наталья Георгиевна Панкова

Народная артистка России, профессор, профессор кафедры специального фортепиано Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия)

ТРИДЦАТЬ ДВА ШАГА ЗА ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ: ЗАМЕТКИ О ЦИКЛЕ БЕТХОВЕНА «ТРИДЦАТЬ ДВЕ ВАРИАЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО НА СОБСТВЕННУЮ ТЕМУ» (WoO 80, c-moll)

Автор в свободной форме эссе предлагает свой подход к интерпретации цикла Л. Бетховена «Тридцать две вариации для фортепиано на собственную тему» (WoO 80, c-moll). В сопоставлении вариаций с романом У. Голдинга «Шпиль» анализируется драматургия цикла, рассматриваются формообразование и темповая линия произведения. Адресовано студентам музыкальных вузов, а также исполнителям, изучающим фортепианное творчество Бетховена.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, У. Голдинг, вариации, исполнительские задачи, фортепианное исполнительство, интерпретация музыкального произведения.

Для цитирования: Панкова Н. Г. Тридцать два шага за грозовой перевал: заметки о цикле Л. Бетховена «Тридцать две вариации для фортепиано на собственную тему» (WoO 80, c-moll) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 41–65.

I

Я в буре деяний, в житейских волнах,
В огне, в воде,
Всегда, везде.

Гёте. «Фауст»

Мне трудно определить точный характер своих размышлений, ведь время не отдаляет, а постепенно приближает к нам творчество Бетховена. Оно, как морской прибой, выносит на берег всё новые и новые следы его существования. Бетховен по-прежнему продолжает свой путь, обретая на нём неожиданных попутчиков и собеседников. Хор их голосов разрастается, порождая странные, живые лица –

негодующие и вдохновенные, озлобленные и восхищённые. Злые языки пытаются окружить композитора острым зубчатым частоколом, но он, споря со всеми и с самим собой, с силой вырывается вверх звенящей стрелой.

Постоянно соприкасаясь с бетховенским творчеством, я стала невольным свидетелем этой бесконечно повторяющейся истории, которую мне захотелось рассказать по-своему. «Тридцать две вариации», образующие некое сюжетное ядро представленных заметок, являются одной из главных, но отнюдь не единственной опорной точкой их построения. Калейдоскоп образов, неизбежно возникающий в процессе изучения данного фортепианного цикла, его внутреннее *credo* для меня не менее

важны, чем его подробный исполнительский анализ. Именно поэтому я обращаюсь в этих заметках к самым значимым и памятным советам моих дорогих педагогов – А. Г. Руббаха¹ и Е. В. Малинина², – стремившихся воспитать в ученике не только чуткого проводника авторских идей, но и художника, одарённого подлинной фантазией и способного принять достойное самостоятельное решение.

Поразительный императив Бетховена во всех своих проявлениях с каждым годом привлекает меня всё больше. Прежде чем шагнуть вместе с ним за «грозовой перевал 1806 года», отмеченный в его записях ясно и беспощадно словами «да не будет больше тайной твоя глухота – также и в искусстве» [1, 359], постараемся понаблюдать как разгорался этот огромный костёр, в конце жизни взметнувшийся духовным завещанием – одой «К радости».

Болезнь подползала к Бетховену исподтишка. К тридцати годам она уже маячила у него за спиной. Издёрганный постоянным ожиданием катастрофы, он стыдился своего недуга, пытаясь поначалу скрыть его от окружающих. Будучи убеждённым пантеистом, он обожествлял природу, испытывал блаженство бродить по лугам и лесам, среди деревьев, кустарников и скал – ведь они отвечали человеку эхом, которое он так жаждал услышать. Эхо ослабевало, но Бетховен жаждал жить, жаждал быть великим, счастливым и единственным. Внутренний слух приходил на смену внешнему, разрастаясь, как айсберг на непомерной глубине. Заглядывая вперёд, я в сотый раз задаю себе вопрос: родились бы на свет сложнейшие поздние сочинения композитора, эти сокрушительные по своей интеллектуальной и эмоциональной силе пророчества, если бы их автор был здоров и благополучен?

К 1800 году Бетховен, уже известный композитор и виртуоз, «Великий Могол» (по определению Й. Гайдна) [3, 141] становится некоронованным королём блестящих аристократических салонов. Его музыка и исполнительская манера имели собственные «законы неподчинения» привычному, ласкающему слух мягкому блеску модных и знаменитых тогда музыкантов – Вёльфля, Штейбельта, Гуммеля. Недаром известный пианист и ученик Бетховена Карл Черни писал, что для творений Бетховена

«необходима характеристическая сила, глубокие чувства и, частью связанная, частью резко обозначенная, игра» [цит. по: 5, 89]. Избалованная венская публика, признавая неоспоримые достоинства бетховенской игры, всё же отмечала некоторые технические неточности, а иногда и грубоватость его исполнения. Тем не менее, рецензент лейпцигской «Allgemeine Music Zeitung» выражал мнение многих, утверждая: «После смерти Моцарта, выше которого я никого не знаю, только Бетховен может доставить подобное наслаждение своими импровизациями» [цит. по: 5, 88]. Вспомним, что и сам Моцарт, слышавший юного Бетховена всего один раз, поначалу довольно скептически отнёсся к его искусству, но ознакомившись с его стихийными импровизациями, предрёк ему великое будущее.

Сейчас хотелось бы поговорить об ещё одной важной проблеме, тяготившей композитора на протяжении всей жизни, в особенности стесняющей его в высшем обществе, куда привела его судьба. В тринадцать лет сверходарённый ребенок, владеющий игрой на клавире, органе, скрипке, автор собственных сочинений, весьма поверхностно изучает в школе чтение и письмо по-немецки и латыни (до последних дней Бетховена будет отличать скверный, неразборчивый почерк и весьма сомнительная орфография). Будущая знаменитость с трудом усваивает четыре арифметических правила. Темнота безграмотности пугает его. Всячески сопротивляясь этому, он с неистовством, присущим ему во всём, увлекается высокой литературой. Клопшток, Шиллер, Руссо, Гомер, Шекспир, Гёте, Плутарх – это алтарь бетховенской литературной святыни, скрытый от любопытных глаз. К восемнадцати годам он поступает кандидатом на философский факультет Боннского университета.

Музыкальное образование композитора также отличалось неровным «пунктирным характером». Единственным наставником, о котором он сохранил самые нежные воспоминания, был Х. Г. Неефе, с 1779 года музыкальный руководитель Боннского национального театра и органист боннской хоровой капеллы. По отзывам современников, этот музыкант соединял в своём искусстве «величественную простоту, прелесть правильного ритма, певу-

честь, верную фразировку и яркий колорит игры» [5, 32]. Обладая утончённым вкусом и верным эстетическим чувством, он передал Бетховену глубокое познание гармонии и композиции. Все эти достоинства оказали несомненное влияние на будущее формирование никому не подвластной творческой природы Бетховена. Также Х. Г. Неефе первым издал в Мангейме Девять вариаций юного автора (на тему марша Дресслера, WoO 63), будучи твёрдо убеждённым, что его ученик, несомненно, является приемником Моцарта. Через несколько лет уже известный композитор напишет своему любимому учителю: «Я вам глубоко признателен за мудрые советы, подвигнувшие меня в изучении божественного искусства, которому я посвятил себя. Если мне суждено прославиться, то этим буду обязан я вам» [5, 31–32]. Последующие кратковременные наставники Бетховена – Й. Гайдн, И. Альбрехтсбергер, И. Шенк, А. Сальери, – несмотря на учтивое посвящение им некоторых бетховенских сочинений, были быстро опережены гениальным, но строптивым воспитанником (предполагаю, что учителя это отчетливо понимали). Жаль, что через некоторое время Бетховен в обычной для себя презрительной и самоуверенной манере незаслуженно обидит лучшего из них, Й. Гайдна, сказав, по свидетельству Ф. Риса, что взял у Гайдна несколько уроков и «ничему у него не научился» [2, 98]. Композитор зло шутит над И. Альбрехтсбергером по поводу его метода сочинения фуг, называя это «сотворением музыкальных скелетов» [3, 142], развенчивает Сальери, который много позже найдёт возможность дать Бетховену ответную словесную пощёчину.

Бетховена привлекало великое, героическое и непреходящее. Гендель, Глюк, Бах были близки ему своей монументальной простотой, свойственной любимой им «Одиссее» Гомера. Вездесущий моцартовский дар, неуловимый и изменчивый, будоражил его мысль и преследовал воображение. Несмотря на это, Бетховен упорно продолжал отвергать значительность моцартовских сонат и по-детски недоумевал, как столь безнравственный сюжет «Дон Жуана» мог вдохновить гения подобного масштаба.

На пике карьеры виртуоза Бетховен постепенно теряет интерес к концертной деятель-

ности. Рассветные часы у письменного стола за непрестанно созревающими композициями становятся для него самыми желанными и необходимыми. Как отмечает Б. Корганов, «Ещё раньше, чем виртуозное поприще, покинул Бетховен противную ему педагогическую деятельность, посвящая время на уроки только своему земляку и другу, Фердинанду Рису, да самому преданному ему покровителю, эрцгерцогу Рудольфу» [5, 89]. Ф. Рис, обожавший своего учителя, стойко переносил все испытания и ссоры, связанные с непредсказуемым, а подчас и невыносимым нравом композитора, впоследствии оставил о нём живые и теплые воспоминания. В особенности, на мой взгляд, Ф. Рис точно понял правдивое отношение Бетховена к изначальной сути музыкального произведения. «Когда Бетховен занимался со мной, – пишет Рис, – он, так сказать наперекор своей натуре был очень терпелив. <...> В вариациях F-dur (op. 34), посвящённых княгине Одескалки, я был вынужден повторить почти всю последнюю вариацию в Adagio семнадцать раз. Он всё время был недоволен выразительностью маленькой каденции, хотя, по моему убеждению, я играл её так же хорошо, как он сам. <...> Если я допускал промахи в пассаже или промахивался в нотах и скачках, где он обычно требовал точности, он редко что-либо говорил. Но вот если я допускал изъяны в выразительности, в crescendo и подобных вещах, или отклонялся от характера пьесы – он вскипал, поскольку говорил, что первые ошибки случайны, а вторые означают недостаток разума, чувства и внимания» [2, 103].

II

И две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.

Гёте. «Фауст»

Скитания бетховенского духа между небом и землёй воссоединились в его безудержном противоречивом нраве, в котором невозможно разобраться без единственно верного камертона – его музыки. Вот одна из любимых бетховенских цитат в его записных книжках – слова Лоренцо из «Венецианского купца» Шекспира:

Всё, что бесчувственно, сурово, бурно, –
Всегда, на миг хоть, музыка смягчает;
Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабёж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движения
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому.

Исповедуясь в творчестве, сметая на своём пути «давно осознанное и совершенное», Бетховен открыл в фортепиано оркестр, в оркестре – Вселенную, указав последующим поколениям на благодатную почву истинного романтизма. «Скиталец» Ф. Шуберта, мерцающие и контрастные маски Р. Шумана, «странствующие подмастерья» Г. Малера, герои Шиллера и Бетховена – братья по крови.

Композитор сменил в Вене около ста квартир, громко скандаля со своими соседями, не желавшими подчиняться его бурному трудовому графику, – работа длилась от 8 до 14 часов в сутки и сопровождалась громогласным пением и безудержной игрой на клавире. Бесконечно рассеянный, до смерти боявшийся чопорных аристократических церемоний, Бетховен постоянно терял очки, зонты, перчатки и рукописи (что произошло с «Аппасионатой», едва не погибшей под проливным дождем и чудом спасённой блестящей пианисткой Марией Виго, первой исполнительницей этого шедевра). Став пожизненным заложником глухоты, композитор стремился к быстрому и искреннему сближению с людьми, которых через очень короткое время неожиданно отвергал. Обижая самых близких друзей, Бетховен всю жизнь опекал своих братьев и нерадивого племянника, сводившего его в могилу. В ответ на недоумённые возгласы окружающих он только разводил руками: «Они же мне родные!» Неугомонный в своей влюбчивости, Бетховен на протяжении всей жизни ждал, но так и не обрёл семейное счастье.

Чтобы почувствовать многогранность натуры композитора, стоит обратиться к противоречивым свидетельствам его современников. Капельмейстер Зейфрид, бывший первым исполнителем многих произведений Бетховена, признавался: «Всё ближе знакомясь с его личностью, я всё более привязывался к этому человеку, поражавшему своею доброю, просто-

тою, детскою непорочною и безграничною благожелательностью. <...> Он обладал склонностью к внезапному переходу от тоскливого настроения к веселому, причудливо восторженному, ребячески талантливому, к веселью иногда задорному, но всегда безобидному» [цит. по: 5, 15]. Ученик Бетховена Ф. Рис отмечал: «Бетховен был чрезвычайно добродушен, но часто легко раздражался и впадал в недоверчивость» [2, 103]. Контрасты бетховенского характера не мешали восприятию окружающими масштаба его личности, ошутимого с молодых лет. С 1793 по 1795 год он жил в доме своего мецената князя Лихновского в таком почёте, что, по словам Бетховена, «княгиня Христина готова была заказать стеклянный колпак, чтобы недостойные не могли коснуться меня пальцем и даже дыханием» [цит. по: 5, 90]. Госпожа фон Бергард, урождённая фон Ктисов, жившая в юности в семье секретаря русского посольства фон Клюпфеля, где часто бывал Бетховен, вспоминала: «Разговор его и манеры были заурядные, грубоватые; вместе с тем он был очень горд. Я видела, как мать княгини, весьма эксцентричная, стояла на коленях перед Бетховеном, сидевшим на диване, и просила сыграть что-нибудь, но безуспешно» [цит. по: 5, 92]. Беттина фон Арним в письме к Гёте свои впечатления от встречи с Бетховеном передала в следующих словах: «Ни один царь, ни один король не сознаёт так своей мощи, как Бетховен» [цит. по: 5, 238]. Сам Бетховен в знаменитом «Гейлигенштадтском завещании» так определил источник этой нравственной силы: «Божество! Ты глядишь с высоты в моё сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что оно преисполнено человеколюбия и стремления к добродетели» [цит. по: 3, 261].

Примечательно, что немецкий гений интересовался русским фольклором. Мелодии из сборника Н. А. Львова и И. Прача «Собрание русских народных песен с их голосами» становились основой фортепианных вариаций (WoO 71), струнных квартетов соч. 59, посвящённых графу Кириллу Разумовскому. Мне кажется, если бы каким-нибудь непостижимым образом время перенесло Бетховена в Россию, то не миновать бы ему участи стать одним из героев Достоевского или Лескова (в особенности, «Очарованного странника»). В облике Антона Рубинштейна современни-

ки видели реинкарнацию Бетховена. Русские композиторы, прежде всего П. И. Чайковский и С. В. Рахманинов, относились к Бетховену с величайшим пиететом.

III

Высшим отличием человека является упорство в преодолении самых жестоких препятствий.

Бетховен

К 1806 году Бетховен был автором многочисленных камерных и вокальных произведений, вариаций и сонат для фортепиано, трёх симфоний, трёх фортепианных концертов, балета «Творения Прометея» и т. д. 1806 год подарил нам «Аппассионату», Четвёртую симфонию, Четвёртый фортепианный концерт (изданный в 1808 г.), Концерт для скрипки с оркестром, Тридцать две вариации и оперу «Фиделио». Нападок критики, к счастью, избежали лишь «Аппассионата» и Четвёртая симфония. Почти незамеченными современниками остался самый светлый и поэтический Четвёртый фортепианный концерт – последний из концертов, исполненных публично самим автором. Провал оперы в какой-то степени был спровоцирован также и политическими событиями, захватом Австрии войсками Бонапарта и, как следствие, бегством из Вены всех меценатов, покровителей Бетховена.

Такие корифеи драматической музыки, как Керубини и Сальери, не приняли бетховенского творения. Присутствовавший на представлении «Фиделио» Керубини говорил, что из-за пестроты модуляций в увертюре так и не смог определить её тональности [см.: 3, 381]. «Странно пишет Бетховен, – съязвил Сальери, – он взбирается по лестнице во второй, третий, четвёртый этаж, оттуда пробирается на чердак, а с чердака бросается прямо вниз чрез маленькое окошечко: я не понимаю этих приёмов!» [цит. по: 5, 170]. На реплику Сальери умно ответил капельмейстер венского оркестра Клейнхейнц: «Если мы с вами взберёмся на лестницу, то должны осторожно сойти по ней вниз, если же вздумали бы делать прыжки, подобно Бетховену, то сломали бы себе шею» [цит. по: 5, 170]. Удивитель-

ный Скрипичный концерт, написанный для Франца Клемента (первого скрипача и дирижёра Венского театра), рядом авторов также был подвергнут резкой критике. Этот концерт «мало удачен и обнаруживает спешность работы», – писал В. Корганов [5, 176].

Тридцати двум вариациям, представляющим мне лаконичным, совершенным в своей тщательности макетом зрелых бетховенских идей, досталось ещё больше – в том числе и от самого автора. Тот же В. Корганов считает, что, вероятно, они написаны Бетховеном «с целью заработка», что «это плоды работы заурядной, вынужденной, лишённой выдающихся художественных красот» [5, 182]. Рассказывают, что Бетховен, услышав как дочь И. Б. Штрейхера разучивает это сочинение, спросил: ««Чьё это?» – «Ваше». – «Моё? Такая дурость? О, Бетховен, какой ты был осёл!»» [4, 18]. Справедливости ради здесь стоит вспомнить слова Бетховена из письма к Ф. Маттисону: «Чем больше успеваешь в искусстве, тем меньше довольствуешься прежними своими сочинениями» [1, 137]. В 1806 году композитор, крайне раздосадованный неудачной премьерой «Фиделио», стеснённый в денежных средствах, считал единственно достойной своей целью прийти к сочинению монументального симфонического гиганта, не придавая должного значения столь бесценным для нас сочинениям меньшего масштаба.

IV. Собор

Бетховен чувствует, что он создаёт новый храм в духовной жизни.

Беттина фон Арним. Из письма к Гёте

Бетховенский феномен вызвал у меня далеко не случайные ассоциации. В начале XIII века в небольшом английском городе Солсбери на болотистой почве был выстроен собор¹, фундамент которого под воздействием подземных вод был разрушен. Несмотря на это, настоятель храма, фанатично веря в чудо, созвал со всех концов Европы лучших мастеров-каменщиков. Не обращая внимания на их отчаянные и вполне справедливые протесты, он решил увенчать купол собора гигантским шпилем высотой более ста метров. Во много раз пре-

вышая по весу первоначальную постройку, обнесённый огромной стальной лентой, шпиль в соответствии со всеми физическими законами должен был в буквальном смысле провалиться вместе с собором сквозь землю. Тем не менее, самый высокий храм Англии стоит и по сей день, вызывая недоумение учёных и привлекая бесчисленных паломников со всего света. Музыка композитора, лишённого слуха, и каменный исполин как два мощных дерева без корней прошли через столетия.

В 1964 году крупнейший английский писатель, лауреат Нобелевской премии Уильям Голдинг (1911–1993) написал свой знаменитый роман-притчу «Шпиль» («The Spire»), главной идеей которого стал вдохновенный и жертвенный труд творцов, превращающий утопию в реальность. Герои произведения – одержимый своей мечтой архиепископ Джослин и гениальный Роджер-каменщик – любят, боятся и ненавидят друг друга, теряют любимых людей, разрушают себя, но не терпят творческого поражения. Талант и воля оказываются прочнее всех материальных опор.

В 1974 году Екатерина Новицкая представила Е. В. Малинину свою новую работу – Тридцать две вариации Л. ван Бетховена. В классе собрались многочисленные ученики. Екатерина играла с присущей ей убежденностью, мудро и совершенно. Власть её поразительного дарования была неповторимой. Сохранив в памяти почти все выступления Новицкой, я по-прежнему не могу её ни с кем сравнивать. Она – словно существо из другого мира. Трактровка Вариаций казалась самой искренней, самой близкой к композиторскому замыслу из всех, когда-либо услышанных, исключала любое подражание. В скором времени и мне суждено было «встретиться» с этим опусом в процессе подготовки к бетховенскому конкурсу. Я решила на это с опаской и... с огромным удовольствием.

Тональности *c-moll* и *C-dur* – знаковые для Бетховена, его Альфа и Омега. «Вначале было Слово» – заявляет о себе непреклонная главная тема цикла. Кульминационная *subdominanta* – созидаящая, карающая и любящая рука Творца.

Allegretto

Thema *mf*

5

sf *p*

А. Г. Руббах и Е. В. Малинин не были сторонниками частого изменения темпов внутри цикла, считая, что это разрушает целостность всей конструкции и напряжённость драматургии. Убеждённая в правоте всех пожеланий моих наставников, я также подразделяю «32 вариации» на три небольшие части и финальную коду, состоящую из двух блестящих, импровизационных «картин», написанных в духе лучших образов развёрнутых фортепианных

каденций. Впоследствии, каждая из частей прочно соединилась в моём сознании и воображении с архитектурным образом легендарного собора и литературным преломлением этого явления в романе У. Голдинга: первая часть – начало строительства храма; вторая часть – озарения; третья часть – испытания; кода – возведение шпиля.

Сожалею, что своими новыми впечатлениями и фантазиями в связи с «32 вариация-

ми» я не успела поделиться ни с Аврелианом Григорьевичем, ни с Евгением Васильевичем. Надеюсь, что мои беседы с ними продолжатся на этих страницах.

Часть

I–III вариации. Загадочно шепчутся между собой первые три вариации, едва ли не самые коварные во всём цикле. А. Г. Руббах, добиваясь абсолютно ровной ритмической пульсации, был ярким противником бесконтрольного, хаотичного исполнения: «Играйте чуть медленнее, чем хочется вашим пальцам. Прислушивайтесь без суеты».

Именно поэтому мы сразу же исключили смену аппликатуры на повторяющихся репетиционных нотах, передав главенствующее положение наиболее сильным пальцам (2 или 3). Чуть приподнятая кисть словно охватывает невидимую тяжесть. Удобное, свободное положение руки постепенно осознанно фиксируется, предохраняя нас от излишних судорожных движений при неизбежном сценическом волнении. Полупедаль, четверть педали – лёгкая, прозрачная, напоминает тающее облачко каменной пыли.

Var. I

p leggiermente

Var. II

leggiermente p

Var. III

The musical score for Variation III is presented in two systems. Each system contains a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system features a complex melodic line in the piano part with triplets and slurs, and a more rhythmic bass line. The second system continues the melodic development with further slurs and fingering indications.

Для меня начальные вариации – это преодоление страха высоты и первые звуки стройки: «Звуки были такие крошечные, что казалось, их можно собрать в горсть, и тем не менее они доносились сюда через весь собор... Там – там – там... Нет – нет – нет... Боль – боль – боль... Ничего – ничего – ничего...»⁴.

IV вариация. Тяжесть земного притяжения нарастает. О значении бетховенской левой руки можно было бы написать книгу. Ограничусь лишь резким неприятием исполнения густых басовых нот царапающим, острым штрихом *pizzicato*. Мне кажется, что в образном строе этой вариации присутствует роковое, гулкое эхо в старинных стенах.

Var. IV

The musical score for Variation IV is presented in two systems. Each system contains a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is three flats. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the bass part has a more rhythmic accompaniment with rests. The second system continues the melodic and rhythmic patterns.

V вариация. Первый шаг к сомнению и отчаянию. «Построить шпиль над собором без фундамента невозможно. Против нас сама земля. Отец, отец... Ради Господа, смилитесь... Отпустите меня...», – умоляет каменщик архиепископа.

Сложнее всего сдержать эмоциональную пружину, готовую раскрыться преждевременно. Мои наставники не допускали в этом эпизоде никакой излишней чувствительности. Объединённые лигой октавы приходилось играть в буквальном смысле слова «стиснув зубы», в ожидании взрыва следующей вариации.

Var. V [semplice]

VI вариация. «Я вознесу свою пламенеющую волю на башню». Самоутверждение в первых яростных триолях. Архитектурная

конструкция начинает расти на наших глазах. *Sforzando* – точные «метки» принятого решения.

Var. VI *sempre staccato e sforzato*

VII вариация. Частое сопоставление контрастных динамических пластов, разнообразных психологических характеристик совершенно естественно для Бетховена. Многофигурные композиции, исповедальность, героическая пластика, волшебство природных стихий подвластны ему в полной мере. Изобразительная, информативная сила бетховенского искусства огромна. Каждая деталь одаре-

на самостоятельным значением, незаметно и искусно вплетена в единую сеть происходящих событий.

Слепящая вспышка шестой вариации сменяется холодным полумраком седьмого «шага». Безжизненное, нисходящее движение октав в правой руке на фоне колышущегося сумрака нижнего регистра предвещает беду:

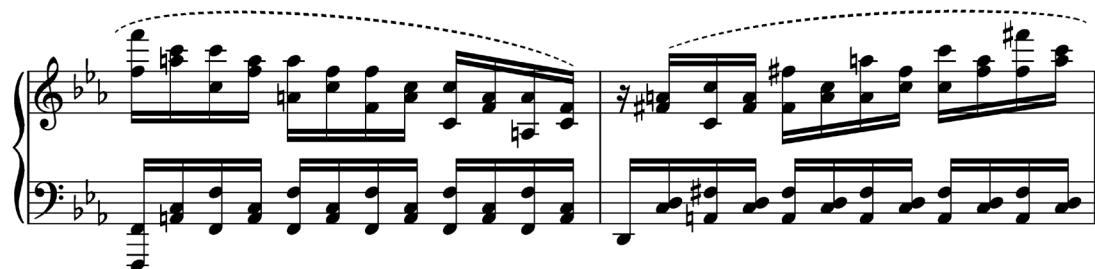
Var. VII



«В храм ни разу не заглянуло солнце. Высота была неотделима от работы строителей. Наверху, под их ногами была только шаткая доска».

вариации, властно заполняют всё движущееся пространство в восьмой. Равномерно вздымающиеся тёмные звуковые волны могут существовать только при наличии максимального *legatissimo*, окружающего их плотной завесой осеннего дождя.

VIII вариация. Терции, придающие мрачный колорит басовым фигурациям в седьмой
Var. VIII

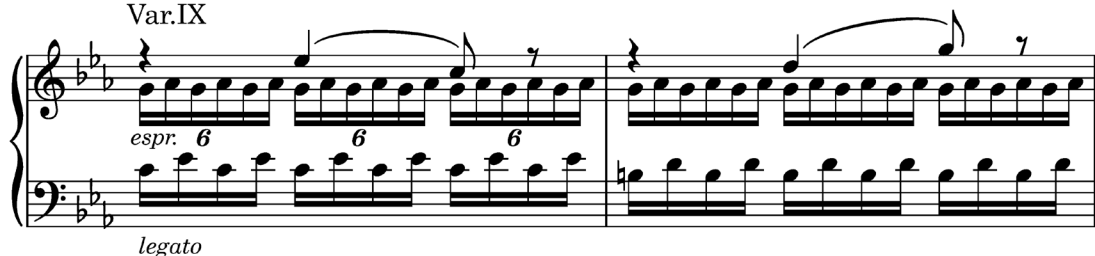


IX вариация. «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идём?..»

небольшими, но чрезвычайно важными паузами. Ведь именно они позволяют «скитающим» душам с трудом перевести дыхание.

Печальные вопросы без ответов разделены

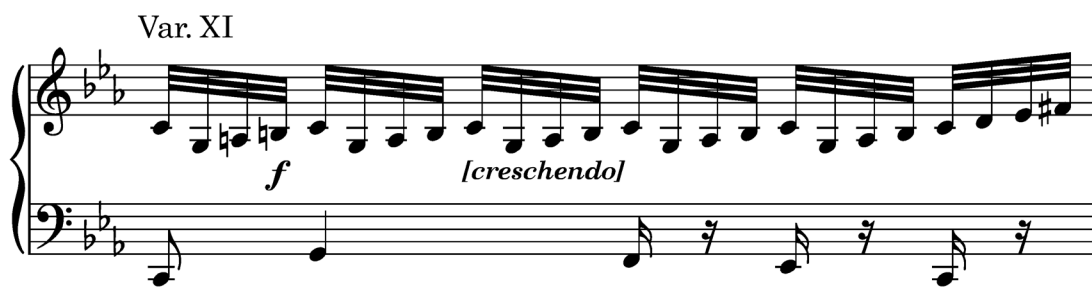
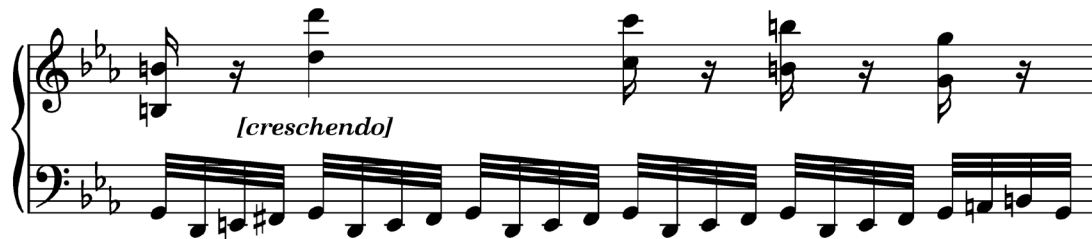
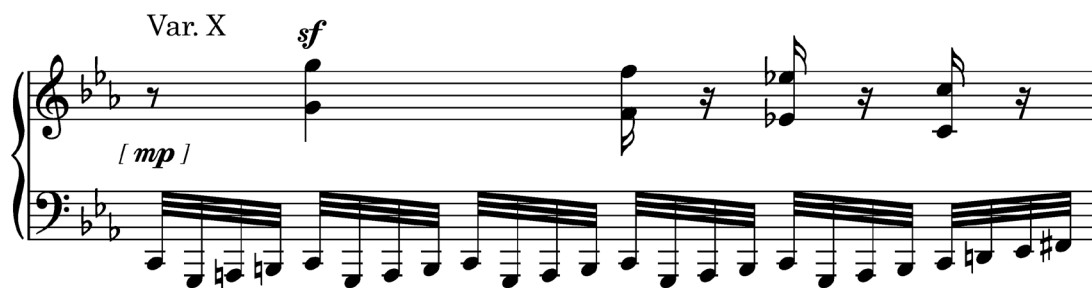
Var. IX





X–XI вариации. А. Г. Руббах считал необходимым научить своих воспитанников, выстраивать бесконечно длинные лабиринты разгорающегося оркестрового *crescendo*, приводя в пример великого А. Тосканини, владевшего этим искусством в совершенстве, в особенности в музыке Бетховена и вагнер-

овских «колоссах». Эталон для меня навсегда остаётся финал «Тристана и Изольды» в прочтении знаменитого итальянского маэстро. Поэтому, когда мне предложили попытаться объединить X и XI вариацию единым динамическим нарастанием, я с восторгом согласилась.



«Дождь лил три дня... Сам собор, эта священная книга, высеченная из камня уже не возглашал славу... Когда начался ливень, тысяча каменных голов на зубчатых башнях ожила. Из разинутых ртов извергалась вода, словно то была новая, неслыханная ещё адская мука. Вдруг священник увидел, как прямо под ним обвалилась глыба, земля оползала. В темноте и сырости, один из мастеровых сорвался и упал с высоты, разрывая отчаянным криком воз-

дух от свода до пола. Крик застыл, как бы вытесанный в этом плотном воздухе безжалостной рукой...»

Условная грань первой части заканчивается для меня именно здесь, вместе с первым потрясением и первой трагической развязкой.

II часть

XII–XVI вариации – светящийся духовный центр всей композиции. «Поднимите

врата, верхи ваши». На «вратах» бетховенское утверждение – *Maggiore*.

XII вариация. Закатное солнце Ариетты из сонаты № 32 ор. 111 уже заглядывает в резные окна храма. Священник медленно поднимает-

ся на самую вершину башни, «великого дома, ковчега, корабля, который один может спасти всех этих людей». Здесь мы лишены всяческой суеты. Горделивое спокойствие хорала ненадолго смягчает пережитое страдание.

Var. XII
Maggiore

p semplice

sf

p

«Вот, что это такое – быть птицей». Если возможно изобразить движение мысли и

души в звуках, то **XIII вариация** – подтверждение тому.

Var. XIII

p

XIV вариация. Переливающиеся узоры расцветают оттенками неизяснимой чистоты, а преобразившаяся главная тема заво-ра-

живает золотым ходом валторн. А. Г. Руббах как-то сказал мне: «Здесь такая тайна и такая тишь...»

Var. XIV *sempre staccato*

sf

XV и XVI вариации. «Благоухание ошеломило его и он ждал, пока плескавшаяся в нём скорбь не излилась у него из глаз... Взглянув вверх, он увидел, что целый сонм ангелов сиял на солнце. Корни

яблони распустились зелёным чудом и крылатый сапфир, как выпущенная стрела, блеснул и сразу пропал из виду, выбрав в себя всю синеву неба».

Var. XV

dolce

cresc. *risoluto*

В XV и XVI вариациях Е. В. Малинин и А. Г. Руббах дали мне несколько замечательных советов: «В каждой вариации *crescendo* в заключительных тактах несёт различную смысловую нагрузку. В XV вариации, несмотря на авторское *risoluto*, оно не нарушает гармонического покоя и состояния счастливой уединённости. В XVI вариации *crescendo* стремительное, „прощальное“. «Расплакавшись, как ребёнок, священник крикнул птице: „Вернись!“ – но она тотчас же исчезла без возврата».

Так же недолговечно и видение «потерянного рая» в средней части цикла. Кроме того, для более ровного и упругого соотношения шестнадцатых и восьмых, в XVI вариации Аврелиан Григорьевич предложил мне «создать» в левой руке дополнительный голос, превратив вторую восьмую в четверть. Благодаря этому мы помогаем движению «звуковой оси» вращаться непрерывно и без усилий, обозначив «точку опоры» лёгким *tenuto*.

Var. XVI

The musical score for Variation XVI is presented in three systems. The first system features a triplet in the bass line. The second system includes dynamic markings for *cresc.* and *rinf.*. The third system includes a *dim.* marking and concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

III часть

XVII вариация. Переход к финальной части – узкая тропинка среди тёмных скал и ущелий. Орфей оглядывается, безуспешно

пытаясь увидеть ту, которую так долго искал и мгновенно лишился. «Вот что совершил я, возлюбля». Впереди мрак.

Var. XVII
Minore

The musical score for Variation XVII, Minore, is shown in two systems. It begins with a *dolce* marking and a key signature of two flats. The score features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

XVIII вариация. Первая из наиболее трагичных «вариаций-испытаний». «Священнику снилось, будто он навзничь лежал в болоте, растянутый и руки его были трансептами собора. Приходили люди, мучили его, осыпали насмешками. А сам дьявол, который налетел с запада, облаченный в сверкающую шерсть, терзал его в темноте, исполненный омерзения; он взял бич и нанёс себе жестокие удары по спине, по удару за каждого беса».

Гудящие «раскалённые» басовые аккорды не должны прерваться ни на секунду. Поэтому педаль необходимо сменить в такте дважды для непрерывного звучания основной гармонии. При активной артикуляции возможны варианты позиционной аппликатуры (в особенности в трёх заключительных тактах).

Var. XVIII

The first system of Variation XIX consists of two staves. The upper staff contains three measures of music, each starting with a dynamic marking of *sf* and a '7' below the notes. The notes are beamed together in a complex rhythmic pattern. Above the notes are fingering numbers: [1], 5 1 2 3], [1], 5 1 2 3], and [1], 5 1 2]. The lower staff contains two measures, each starting with a '7' and a half note. The second system also has two staves. The upper staff has four measures, each starting with *sf* and a '7'. The notes are beamed together. Above the notes are fingering numbers: [3 1], 5 1 3], [1], 5 1 2 3], [1], 5 1 2 3], and [1], 5 1 2 3]. The lower staff has two measures, each starting with a '7' and a half note. The second measure of the lower staff has a dynamic marking of *sf* and a '7' below the notes. At the end of the system, there are two sets of fingering numbers: [5 1 3 2 1] and [5 1 3 2 1].

XIX вариация. Специфика бетховенского пианизма не допускает расслабленности, а зачастую изматывает своей категоричностью, стремлением «достичь цели любой ценой» [Кир, 2, 218]. Чудовищное противостояние

мрака и света, уничтожающей агрессии и мечущейся в страхе людской толпы, заключено в разорванной, чёрно-белой, динамике каждого такта, наделённой пугающе правдивой, библейской, интонацией.

Var. XIX

The score for Variation XX consists of two systems, each with two staves. The first system has two measures. The upper staff starts with a dynamic marking of *f* and a '3' above the notes. The notes are beamed together in a triplet. The lower staff starts with a '7' and a half note. The second measure of the first system has a dynamic marking of *p* in the upper staff and *f* in the lower staff. The second system has two measures. The upper staff starts with a dynamic marking of *f* and a '3' above the notes. The notes are beamed together in a triplet. The lower staff starts with a '7' and a half note. The second measure of the second system has a dynamic marking of *p* in the upper staff and *f* in the lower staff.

В XX и XXI вариациях динамика уже не меняется – только *forte*. «Судный день грядёт из глубины».

Var. XX

The score for Variation XX consists of two staves. The upper staff starts with a dynamic marking of *sempre f* and a '7' above the notes. The notes are beamed together. The lower staff starts with a '3' above the notes. The notes are beamed together in a triplet. The second measure of the lower staff has a dynamic marking of *sf* and a '3' above the notes. The notes are beamed together in a triplet. The third measure of the lower staff has a dynamic marking of *sf* and a '3' above the notes. The notes are beamed together in a triplet.

First system of the cycle, featuring piano and forte dynamics.

Var. XXI

Var. XXI, marked *sempre f*.

Second system of the cycle.

XXII вариация.

И звёзды небесные пали на землю...
И небо скрылось, свившись, как свиток.
Откровение св. Иоанна Богослова

Вот они – четыре всадника Апокалипсиса,
выросшие как горы, безжалостные в своей
силе:

Var. XXII

Var. XXII, first system, with *f* and *ten.* markings.

Var. XXII, second system, with *ten.* and *sf* markings.

XXIII вариация. Ожидание Приговора.
Плотная завеса молчания, холод пустоты.
Удивительное чувство приходит на сцене, ког-

да шаг за шагом спускаешься на такую чёрную
глубину, что кажется – обратного пути нет. Где
найти силы, чтобы вернуться?

Var. XXIII

XXIV вариация. Слабые, дрожащие язычки пламени, едва различимый лепет, любовь, мольба о спасении. С. В. Рахманинов оставил нам свою запись этого цикла в абсолютно индивидуальной «авторской» манере. Ему, как и многим его великим предшественникам

и современникам было свойственно путешествовать за «линией горизонта», отыскивать свой «остров мёртвых». В «Вариациях на тему Корелли», сочинении многомерном, а иногда и мистическом, также появляются аналогичные образы трепещущих кающихся душ.

Var. VI

Listesso tempo

Var. XXIV

XXV вариация. Хрупкая бесплотная фактура, пронсящаяся лёгким дуновением ветра. Но отступившие в тень нижнего регистра басы

не дремлют: так притаившийся зверь ожидает добычу.

Var. XXV
leggiermente

XXVI–XXVII вариации. «Сколь ужасны уроки, которые мне дано извлечь, – думал архиепископ, – сколь огромна высота, и власть, и цена... Но вот из сокровеннейших глубин доносится глас, который повелевает построить корабль на суше, жениться на блуднице, возложить сына на жертвенный алтарь. И тогда, если у людей есть в это вера, рождается нечто новое».

XXVI–XXVII вариации – схватка с собственной гордыней, тщеславием, криводушием, нечистой совестью, иступлённой экзальтацией, несущей погибель и ненависть самым близким людям. Страстный накал этих вариаций ни в коем случае не ставит окончательную смысловую точку в повествовании. Впереди – исход.

Var. XXVI

Musical score for Variation XXVI, featuring a piano (p) dynamic marking. The score is written for piano and includes a forte (f) dynamic marking in the bass staff.

Var. XXVII

Musical score for Variation XXVII, featuring a piano (p) dynamic marking. The score is written for piano and includes a forte (f) dynamic marking in the bass staff.

XXVIII вариация.

Когда сгоришь, что станет с тобою?
Уйдёшь ли дымкой в небо голубое,
Золой ли мёртвой станешь на ветру,
Что своего оставишь ты в миру?...
А вдруг из пепла нам блеснёт алмаз?...

Ц. Норвид

Вариация, наступление которой всегда жду с каким-то щемящим чувством, – вариация, полная любви и прощения. Мне всегда хотелось начинать её с довольно яркого, эмоционального *mezzo-forte*. В заключении бесследно исчезнуть в *pianissimo*.

Var. XXVIII

Musical score for Variation XXVIII, featuring a piano (p) dynamic marking and a *diminuendo* instruction. The score is written for piano and includes a *semplice [mf]* dynamic marking in the bass staff.



XXIX вариация. «Среди ночи в окно ворвался ослепительный свет, гром потонул в рёве ветра. Вспыхнувшая молния полоснула болью по глазам, свет померк не сразу, переходя в зелёное зарево. Сто раз архиепископ уже видел, как шпиль рушится, что раз слышал, как он рушится, а потом гроза врывалась и начинала бушевать в нём, разламывая голову. Пронзительные крики доносились до него:

„Ныне и в смертный час... Город разносит вдребезги... Преподобный отец, помоги нам!“.

Архиепископ крикнул: „Я здесь! Мужайтесь, дети мои! Вам не будет вреда!“».

Сверкающая вариация обрывается стремительным каскадом нисходящих шестнадцатых без *diminuendo*. Дверь в прошлое с треском захлопывается.

Var. XXIX

Musical score for Variation XXIX. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two flats. It features a main theme with a dynamic marking of *ff* and a subsequent section with a dynamic marking of *f*. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

XXX вариация.

И увидел я новое небо и новую
землю; ибо прежнее небо и прежняя
земля уже миновали, и моря уже нет.

Откровение св. Иоанна Богослова

Последние шаги и к последней черте, осторожные, повисающие над землёй. «Где же я был?» – и безмолвный ответ всегда один: «Нигде».

Var. XXX

The musical score for Variation XXX is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano (pp) dynamic marking. It features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with a fermata over the first two measures. The second system continues the piece, marked with a crescendo (cresc.) in the first measure, a decrescendo (dim.) in the third, and a piano (pp) dynamic in the fourth. The notation includes various chordal textures and melodic lines.

Кода

XXXI–XXXII вариации. Финал вариаций по неистощимому разнообразию фортепианных приёмов, объединению всего калейдоскопа художественных идей в одном стремительном звуковом потоке изначально воспринимается как симфоническая фреска. Режиссура вариаций требует разумной и многократно проверенной исполнительской стратегии, и, безусловно, увлекательного сценария. А. Г. Руббах также придавал особое значение тщательному выбору аппликатуры, Е. В. Малинин – штриховой точности.

Заканчивая свои заметки, я ещё раз напоминаю, что «Шпиль» У. Голдинга – одна из тех книг, которые с каждым прочтением воспринимаются заново, поэтому в своей версии аналогий я ссылаюсь лишь на то, что «околдовало меня» и подарило силы забыть о повседневной суете.

Итак: «В серой мгле, среди мелькания рук и рёва ветра, архиепископ понял, что должен сделать. Он ринулся вперёд, растолкал всех, горсть осколков ударила в лицо, обжигая, как крапива. Потом в темноте, зигзагами, стал взбираться по стремянкам, он лез всё вверх и вверх в тесноту каменной трубы».

The musical score for the Coda is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano (p) dynamic marking. It features a series of sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand, with a fermata over the first two measures. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The notation includes various chordal textures and melodic lines.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a half note with a fermata. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in the first measure of the upper staff and *sf* in the final measure of the lower staff.

«Он слышал, как стонали аркады, напрягая свои каменные плечи, потом, наконец, втиснулся в последнее пространство, где всё кончалось, ощутил открыл серебряный ковчег, зажал священный гвоздь распятия между пальцами, и по-плотнички вознал его в деревянную вершину, на ощупь, вслепую. Теперь шпиль стал недоступен для Зла,

вознёсся превыше всех ступеней, от земли до небес!

Страх и радость смешались, слились воедино теряя сознание. Захлёбнутый волной, он летел птицей, рвался, кричал, вопил, стремясь оставить после себя волшебные и таинственные слова: ...он как яблоня!...»

The second system of the musical score continues the composition. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a half note and a fermata, marked with *sf*. The lower staff continues with eighth-note triplets, also marked with *sf*. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking in the lower staff, leading to a *ff* (fortissimo) dynamic, followed by a *p* (piano) dynamic in the final measure.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Руббах, Аврелиан Григорьевич (1896–1976) – выдающийся пианист и педагог, ученик Ф. М. Blumenфельда. Преподавал в Московской консерватории (1931–1941), в музыкальном училище при Московской консерватории (1943–1962).

² Малинин, Евгений Васильевич (1930–2001) – российский пианист, педагог, ученик Г. Г. Нейгауза. Народный артист СССР (1989). Преподавал в Московской консерватории с 1957 г.

³ Готический собор Девы Марии в Солсбери был заложен в 1220 г. освящён в 1258 г. Шпиль высотой 123 метра был завершён в 1320 г.

⁴ Цитаты из романа У. Голдинга выделены курсивом и приводятся по изд.: *Голдинг У. Шпиль // У. Голдинг. Свободное падение. Шпиль. Пирамида. Москва : АСТ, 2017. С. 237–420.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетховен Л. ван. Письма. В 4 т. Т. 1. 1787–1811. Москва : Музыка, 2011. 616 с.
2. Вегелер Ф. Г. Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. Москва : Классика-XXI, 2001. 224 с.
3. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1. Москва : НИЦ «Моск. консерватория», 2009. 536 с.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 2. Москва : НИЦ «Моск. консерватория», 2009. 590 с.
5. Корганов В. Д. Бетховен: биограф. этюд. Москва : Алгоритм, 1997. 811 с.

Natalia G. Pankova

People's Artist of Russia, Professor, Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia

THIRTY-TWO STEPS THROUGH THUNDERING PASS: NOTES ON BEETHOVEN'S CYCLE "THIRTY TWO VARIATIONS FOR PIANO ON AN ORIGINAL THEME" (WoO 80, c-moll)

Abstract. The author of this essay offers her own approach to interpreting Beethoven's cycle "Thirty-Two Variations for Piano on an Original Theme" (WoO 80, c-moll). In comparing the variations with W. Golding's novel "The Spire", the dramaturgy of the cycle is analyzed, the shaping and tempo line of the work is considered.

This work is addressed to students of musical universities, as well as performers studying the piano art by Beethoven.

Keywords: Ludwig van Beethoven; W. Golding; variations; piano performance; interpretation of a musical work.

For citation: Pankova N.G. *Tridtsat' dva shaga za grozovoy pereval: zametki o tsikle L. Betkhovena «Tridtsat' dve variatsii dlya fortepiano na sobstvennuyu temu» (WoO 80, c-moll)* [Thirty-Two Steps Through the Thundering Pass: Notes on Beethoven's Thirty-Two Variations for Piano on an Original Theme (WoO 80, c-moll)], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, no. 20, pp. 41–65. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bethoven L. van. *Pis'ma. V 4 t. T. 1. 1787–1811* [Letters, in 4 vols. Vol. 1, 1787–1811], Moscow, Muzyka, 2011, 616 p. (in Russ.).
2. Wegeler F.G. *Vspominaya Betkhovena: biograficheskie zametki Frantsa Vegelera i Ferdinanda Risa* [Remembering Beethoven: Biographical Notes by Franz Wegeler and Ferdinand Ries], Moscow, Klassika-XXI, 2001, 224 p. (in Russ.).

Панкова Н. Г. Тридцать два шага за грозовой перевал: заметки о цикле Л. Бетховена...

3. Kirillina L. V. *Betkhoven. Zhizn'i tvorchestvo. V 2 t. T. 1* [Beethoven. Life and Creation, in 2 vols. Vol. 1], Moscow, NITs «Moskovskaya konservatoriya», 2009, 536 p. (in Russ.).
4. Kirillina L. V. *Betkhoven. Zhizn'i tvorchestvo. V 2 t. T. 2* [Beethoven. Life and Creation, in 2 vols. Vol. 2], Moscow, NITs «Moskovskaya konservatoriya», 2009, 590 p. (in Russ.).
5. Korganov V. D. *Betkhoven: biograficheskij etyud* [Beethoven. Biographical sketch], Moscow, Algoritm, 1997, 811 p. (in Russ.).

Приложение

Александр Михайлович Меркулов

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия). SPIN-код: 9953-7660

БЕТХОВЕН В ИСПОЛНЕНИИ Н. Г. ПАНКОВОЙ

Как-то в конце 1990-х годов в моём классе по педагогической практике одной из сильных учениц, закончившей десятилетку и готовившейся поступать в Московскую консерваторию, я задал Тридцать две вариации Бетховена. Готовясь к уроку, я решил послушать разные записи этого сочинения. Знакомый принёс компакт-кассету, на которой были переписаны шесть исполнений (по три на каждой стороне): Э. Гилельса, Г. Гульда, Д. Цифры, С. Рахманинова, М. Гринберг и совершенно неизвестной мне Н. Панковой.

Прослушав тогда первые пять интерпретаций и, как помню, никем особо не впечатлившись, решил послушать напоследок и запись неведомой пианистки, непонятно как попавшей в эту подборку. И произошло непредвиденное: я не мог оторваться от этой интерпретации с самой первой до самой последней ноты. Восхищала яркая характерность каждой вариации, где при этом всегда была какая-то своя «изюминка», и, вместе с тем, ощущалось уверенное, властное, не отпускавшее меня ни на миг развёртывание целого. Чувствовались в исполнении и мощь, и сила, и масштаб, и тонкость, и трепетность, и поэтичность. Притом пианизм был абсолютно совершенным – ни тени каких-либо затруднений!

Эта запись меня поразила. Я дал эту кассету своей ученице и обратил её внимание именно на последнее исполнение...

Впечатлившись изумительной игрой пианистки (которая нисколько ни блекла от столь «звёздного соседства»), попытался найти сведения о ней. Выяснил, что она училась у Аврелиана Григорьевича Руббаха, у которого я тоже занимался, поскольку был учеником ДМШ в классе его второй жены – Елены Викторовны Софроновой. Даже вспомнил после этого, что видел Панкову в конце 1950-х годов на квартире у Руббаха на Суворовском бульваре, но не подозревал тогда, что это она... Узнал, что пианистка училась в Московской консерватории у В. В. Горностаевой и Е. В. Малинина, стала лауреатом Международного конкурса им. Бетховена в Вене, а потом уехала в Свердловск.

Тогда же я попытался найти звукозаписи её игры, но тщетно. Уже в 2010-х годах вместе с аспирантом, писавшем диссертацию о фортепианных вариациях Бетховена, мы также не смогли найти изданный диск с этой чудесной записью...

Уверен, что выходящие ныне в свет записи народной артистки России, профессора Уральской консерватории Н. Г. Панковой обогатят наше представление об исполняемой ею музыке и одарят нас радостью нового открытия высот музыкальной классики.

Appendix

Alexander M. Merkulov

Candidate of Art History, Professor, Department of History and Theory performing arts of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Moscow, Russia. SPIN-код: 9953-7660

BEETHOVEN PERFORMED BY N. G. PANKOVA

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



УДК 78.071.2

Максим Андреевич Басок

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: bassokmax@mail.ru. SPIN-код: 9185-7029

Г. Н. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ: НЕСКОЛЬКО МИМОЛЁТНЫХ ВСТРЕЧ...

Автор делится личными впечатлениями о встречах с выдающимся отечественным дирижёром Геннадием Николаевичем Рождественским (1931–2018).

Ключевые слова: Г. Н. Рождественский, искусство дирижёра, Уральская консерватория.

Для цитирования: Басок М. А. Г. Н. Рождественский: несколько мимолётных встреч... // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 66–69.

Одним из факторов, сделавших композиторов нашего поколения более состоятельными в творческом плане, чем теперешняя творческая молодёжь, был тот живой интерес к слушанию музыки других авторов – в записях (тогда, практически, только аудио), на авторских показах, в филармонических и консерваторских концертах. Время нашего студенчества – начало семидесятых годов уже прошлого века – совпало с самым интересным периодом в отечественной истории, когда «открылись шлюзы» и интеллигенция стала жадно впитывать все те явления, которые многие годы были под запретом.

Именно поэтому и сегодня особо памятны многие приметы той уже вполне отдалённой эпохи. Когда вечер пятницы для меня и ещё нескольких соучеников – композиторов и теоретиков – был особым ещё и потому, что в этот день недели было плановое поступление новой литературы в нотный магазин. С пустыми руками мы оттуда почти никогда не уходили. А потом с гордостью показывали своим товарищам вновь приобретённые партитуры и книги. Тогда на вечерах звукозаписи – строго раз в месяц, по средам – в новеньком, только

что открытом магазине «Мелодия» на Первомайской (сейчас на этом месте один из недорогих супермаркетов – примета уже нынешнего времени) собирался весь свердловский музыкальный бомонд. В качестве же докладчиков выступали разные заинтересованные лица – от директора «Мелодии» милейшего Г. Е. Ратнера до нас, молодых и ещё зеленых студентов. Стулья для слушателей всё несли и несли из подсобок. Яблоку негде было упасть!

Столь же знаковыми были для нас, студентов композиторского отделения Уральской консерватории, филармонические симфонические концерты. Цены на них были в то, сегодня многими поносимое, социалистическое время чуть ли не символическими. Входные билеты стоили от 50–80 копеек до рубля-двух при месячной стипендии в 40–50 рублей. Студентов же иногда пускали и бесплатно, по студенческому билету. А качество исполнения – буквально зашкаливало. Во-первых, оба дирижёра симфонического оркестра Свердловской филармонии – маэстро М. И. Паверман и А. Г. Фридендер, – несмотря на преклонный возраст, баловали нас, каждый в своём роде. Первый был настоящим «олимпийцем»

и отмечался честными и вдохновенными интерпретациями классики (Бетховен, Брамс), не чуждался и «умеренно острой» музыки XX века (Малер, Кодай, Респиги). Второй же предпочитал самый сложный выбор – преимущественно новые для нас западные партитуры (Барток, Берг, Стравинский, Хиндемит) либо самый современный отечественный «авангард» (Тищенко, Денисов).

На период музыкальных «штудий» нашего поколения (или чуть более поздний) пришлось художественное руководство оркестром выдающегося дирижёра, композитора и пропагандиста современной музыки Валентина Кожина¹. Полагаю, что ни до, ни после не было у екатеринбургских меломанов такого постоянного праздника – часто два-три раза в неделю, когда буквально каждая программа содержала симфонические новинки, абсолютно разнообразные по стилям и безупречные по качеству композиторской техники. Секрет был в том, что в ряде случаев первоначальный отбор произведений производил Маэстро Геннадий Николаевич Рождественский, педагог В. Кожина по аспирантуре. Г. Н. сначала исполнял партитуры со своим оркестром в Москве, а затем «вторым экраном» нотный материал передавался для премьер в Свердловск.

Посещали мы, причём на вполне законных основаниях, также и репетиции симфонического оркестра, в том числе с самыми выдающимися дирижёрами и солистами. Здесь порой преследовалась и чисто прагматическая цель: пригласить интересных собеседников на творческие встречи со студентами консерватории, проходившие в Большом зале и собиравшие неизменно полную аудиторию. Мало кто из именитых нам в этом отказывал. В результате подобных неформальных встреч происходили порой необычные – иногда забавные эпизоды...

Ну, а как иначе назвать общение с дирижёром Геннадием Николаевичем Рождественским, одним из самых статусных лиц в отечественной музыкальной иерархии в середине семидесятых? Это теперь мы хорошо знаем, что Маэстро в этот период был, по сути, «невъездным». То ли слишком предпочитал он, фрондируя, играть отечественный и западный «авангард», отказываясь от исполнения «секретарских» опусов. То ли после событий

в Чехословакии резко сократилось число зарубежных гастролей, то ли ещё почему-то, но он зачастил к нам на Урал с интересными программами. И вот однажды объявляют его концерт с как всегда нестандартным набором опусов композиторов разных эпох и стилей: один из фортепианных концертов Моцарта (солистка В. Постникова²), «Чудесный мандарин» Бартока, «Вопрос, оставшийся без ответа» Айвза плюс ещё какая-то оркестровая миниатюра.

Сидим мы на репетиции с моим приятелем, впоследствии рано ушедшим из жизни Валерием Макаровым³ (теоретиком и грамотным инструментальным исполнителем, любителем барочной музыки) и рассуждаем вслух о том, как хотелось бы Бартока послушать с партитурой. При этом даже издали видно: у Маэстро – партитура большого формата, судя по всему – «породистая» (что, кстати, и выяснилось вскоре). И предлагаю я Валерию: а что, если попросить у Г. Н. на вечер и ночь – до следующего утра – партитуру? За ночь сделать фотокопию, а утром – вернуть дирижёру... (О ксероксах в то время можно было только мечтать!)

С таким заманчивым (для себя!) предложением и поднялись мы на сцену (о террористах тогда ещё слыхом не слыживали: из зала на сцену и наоборот можно было легко взойти по ступенькам). Маэстро даже не удивился нашей просьбе, переспросил только, а не нужна ли нам вдобавок партитура Айвза (!?), после чего, хитро улыбнувшись, осведомился, вернём ли мы ноты точно к сроку. Далее – вручил нам прекрасный фолиант, изданный в начале тридцатых годов в Австрии (Uniwersal Edition) и скромную перепечатку восьмистраничной партитуры американского модерниста.

Естественно, спокойного вечера и ночи для нас с Валерием не предвиделось: сделать негатив мы успели, правда, с некоторыми потерями качества. До позитива тогда сразу не дошло: попросту времени не хватило. Делали-то ведь всё буквально «на коленке»: на самой простой аппаратуре, в мало приспособленных условиях крошечной консерваторской фотолаборатории. Зато параллельно пересъёмке на негатив удалось напечатать десятка два фотографий «частного свойства», где Маэстро был запечатлён за день до этого на встрече со студентами в Большом зале консерватории.

Перед началом концерта Г. Н. деловито подхватил партитуры, подписал нам эти фото, с благодарностью взял часть их на память. Причём, как только руководство филармонии прослышало про имеющиеся фотографии, позже уже не возникал вопрос, НА КАКИХ ОСНОВАНИЯХ мы (в очередной раз!) бесплатно пробралась на концерт? Само собой, частью фотографий пришлось поделиться. А тут ещё очень кстати оказалась и моя газетная публикация – отзыв на предыдущий концерт (тех же гастролей), где Г. Н. с В. Постниковой в четыре руки играли фортепианные ансамбли – от Моцарта до Хиндемита...

Однако самое смешное произошло спустя месяц-полтора, когда по линии Научного Студенческого Общества консерватории меня в числе двух будущих выпускников послали на музыковедческую конференцию в Новосибирскую консерваторию. Идём мы небольшой процессией с местными студентами по консерваторскому зданию, оживлённо беседуем, а из-за поворота навстречу нам – другая процессия. Руководители консерватории, возглавляемые ректором, встречают... дирижёра Г. Н. Рождественского, приехавшего с В. Постниковой на гастроль в столицу Сибири. Маэстро делает разворот на 180 градусов и шутя вопрошает, обращаясь лично ко мне: «Так вы теперь по всей России меня преследуете?..» Чем вызвал некоторые недоумённые вопросы у обеих «групп сопровождающих».

Спустя почти тридцать лет после описываемых событий в 2003 году я с моей выпускницей по композиции из Средней специальной музыкальной школы оказался на премьерном спектакле «Средство Макропулоса» Л. Яначека в московской «Геликон-опере». Зная о существующей там традиции неформальных встреч с руководителями постановок, мы не преминули остаться после спектакля. В данном случае с публикой остались для общения режиссёр Дмитрий Бертман, с которым я был немного знаком ранее, и – правильно! – маэстро Рождественский. С последним мы как-то особо тепло обнялись, и я напомнил ему про наши очень давнишние встречи в Свердловске и Новосибирске.

Самое интересное, что дирижёр как будто бы даже вспомнил эти пересечения. Допускаю, впрочем, что с его стороны была своего рода любезность: я часто сам так поступаю с теми, кто вспоминает встречи со мной после долгого перерыва. Но этот, вполне неожиданный, диалог позволил мне как будто вновь подтвердить наше «заочное» знакомство. Думаю, не только у меня чувство единения возникает во время тех концертов, где «главными действующими лицами» выступают знакомые тебе люди. Пусть немного – но всё же...

Последняя (теперь уже точно – последняя) моя встреча с искусством Г. Н. Рождественского – десятилетней давности. В тот сентябрьский день я был обычным слушателем в зале. Смысла искать контакта с Маэстро я не видел, да он, пожалуй, был бы и невозможен. В редком качестве актера-чтеца Г. Н. выступил в ансамбле с В. Постниковой в необычном проекте – «История музыкальной мелодекламации». Право слово: вряд ли у лучших актёров старой «мхатовской» школы можно было обнаружить ту долю раскованности и искренности, какая ощущалась в манере чтения Маэстро. Он был равно убедителен в чтении и стихов, и прозы разного стилистического диапазона – от романтиков XIX века до символистов.

И то сказать: потихоньку начинаем забывать мы, что понятия культуры и интеллигентности в высшем значении этих слов заведомо включают умение всего лишь идеально *донести* до собеседника художественную информацию. Случайно ли, что Маэстро уже давно отказался от услуг музыковедов-ведущих на своих концертах, импровизируя вступительные слова сам, идеально, кратко и точно отбирая нужную информацию? Случайно ли, что его перу принадлежит около десяти книг разных по жанру – от профессионального учебника для дирижёров до популярных очерков искусствоведческой направленности, где волею автора прихотливо объединены, «сплавлены» сведения о музыке в контексте многих смежных искусств. Точный и выразительный литературный стиль автора позволяет найти параллели и пересечения в объектах, находящихся в разных областях художественного творчества. Здесь большую роль сыграл и талант Г. Н. в сфере коллекционирования-собираательства артефактов из многих

сфер искусства. В известной мере итоговым трудом указанной направленности стал прекрасно иллюстрированный фолиант «Треугольники» (М.: Слово, 2001) включающий ещё и уникальную звуковую «дорожку», содержащую около двухсот пятидесяти (!) фрагментов музыки разных эпох, в том числе заимство-

ванных из записей, сделанных самим Маэстро.

...Интересно, как будет меняться понятие «профессионализм» при движении человечества к веку XXII-му? Впрочем, нашему поколению в полной мере осознать этого не придётся...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кожин, Валентин Васильевич (1943–1992) – русский дирижёр, оперный режиссёр, композитор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1983).

² Постникова, Виктория Валентиновна (род. 1944) – советская и российская пианистка. Народная артистка Российской Федерации (2004). Супруга Г. Н. Рождественского.

³ Макаров, Валерий Петрович (1950–1982) – преподаватель кафедры теории музыки Уральской консерватории.

Maxim A. Basok

Candidate of Art History, Professor, Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: bassokmax@mail.ru. SPIN-код: 9185-7029

GENNADY ROZHDESTVENSKY: A FEW SHORT MEETINGS...

Abstract. The author shares his personal impressions about his meetings with an outstanding Russian conductor Gennady Nikolayevich Rozhdestvensky (1931–2018).

Keywords: G. N. Rozhdestvensky; art of the conductor; Ural Conservatory.

For citation: Basok M. A. G. N. Rozhdestvenskiy: neskol'ko mimoletnykh vstrech... [Gennady Rozhdestvensky: a few short meetings...], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 20, pp. 66–69. (in Russ.).

Максим Андреевич Басок

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: bassokmax@mail.ru. SPIN-код: 9185-7029

О ДРУЗЬЯХ...

Воспоминания передают реалии консерваторской жизни 1970–1990 годов и посвящены педагогической и концертной деятельности скрипачки Ирины Михайловны Мичуриной, работающей ныне в оркестре Большого театра.

Ключевые слова: Уральская консерватория, Максим Андреевич Басок, Ирина Михайловна Мичурина.

Для цитирования: Басок М. А. О друзьях... // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 70–76.

Так сложилось, что друзей «со стороны» у меня не так, чтобы очень много. Да и откуда им взяться? Если ты постоянно занят в рабочем (пускай – музыкальном) процессе, то на эту роль могут претендовать чаще всего твои коллеги. Что же до особых в смысле знакомств сюжетных поворотов, то число их, в принципе, не критическое. И все же дружеский круг за длинную жизнь пополнялся иногда самым неожиданным образом. Вот один их таких примеров.

В далеком 1977 году я поступил в аспирантуру ГМПИ им. Гнесиных. Как для всякого провинциала, столица не слишком торопилась стать моим родным домом. Какой дом – если время моего четко регламентированного пребывания там в каждом календарном году ограничивалось месяцем: две недели в октябре плюс две недели в марте. Считалось, что этого достаточно для представления на кафедре очередной порции текста будущей диссертации и сдачи экзаменов. Месяц тот мы, аспиранты-заочники, по традиции квартировали «на птичьих правах» в бывшем общежитии Гнесинки на ВДНХ, в то время состоявшем на балансе какой-то структуры Министерства культуры. За небольшую плату ты получал койко-место в комнате на 3–4 человека (ради справедливости: соседи были не всегда, так что номер иногда можно было рассматривать как одноместный) с гарантированным набором общих «удобств на этаже». Первый

этаж, скромная старая некомплектная мебель, «ветра» отовсюду – и от щелястого пола, и от окон с неплотно пригнанными стёклами (кусочки их иногда вообще отсутствовали, «как класс»). Но: мы были молоды, подобные мелочи отнюдь не смущали. Да и когда их замечать? Рано утром, когда торопишься на занятия к руководителю либо в библиотеку (Интернета ведь тогда не было)? Или поздно вечером, буквально «еле мозжахом» преодолевая подземный переход возле сияющей огнями новенькой гостиницы «Космос»? Ведь в эти краткие полмесяца хотелось посетить театры и концерты – когда ещё судьба преподнесёт тебе такой подарок! Так что вполне были мы довольны, скажем, у тебя же на глазах приготовленной яичнице в расположенном рядом кафе-стекляшке или перехваченному по пути у метро тёплому пирожку с мясом. А уж возможность спокойно и не спеша пообедать за вполне символическую цену в столовой родного вуза в спокойной атмосфере среди доброжелательных коллег и студентов – это вообще воспринималось как вполне заслуженный тобою отдых посреди очередного рабочего дня.

Только вот описанное выше счастье продолжалось недолго: его предстояло лишиться уже на третьем году обучения. В конверте, традиционно за месяц посланном из ГМПИ, кроме стандартного вызова на учёбу находилась серая бумажка, извещавшая о том, что на вре-

мя моего очередного пребывания на сессии вуз более не имеет возможности предоставить мне место в общежитии. Естественно, первая мысль была: *предоставят, куда они денутся!* Я был настолько уверен в своем даре убеждать людей, что ни на минуту не мог допустить, что будет не по-моему. Тем более, что уже года два-три вся студенческая молодёжь Гнесинки – и собственно ГМПИ, и Музыкального училища при нём – жила во вполне цивилизованных условиях – в новеньких апартаментах огромного многоэтажного общежития, гордо именовавшегося ДУУЗИ (Дом учащихся учебных заведений искусств). Что мне там – «коврика у двери» не найдётся?..

Ну что, сразу с дороги с вещами пришёл в Институт, отметил о приезде в деканате, привычно двинулся в административно-хозяйственную часть. И такое меня ждало разочарование. Со мной просто... вообще не захотели обсуждать вопрос. Хамским ледяным тоном ответили на моё вежливое приветствие и велели *выйти вон*. Теперь, задним числом, я понимаю, что надо было озаботиться решением проблемы ещё в Свердловске. Это сейчас в Москве как в любом крупном городе прямо в центре сколько угодно недорогих хостелов для проживания, особенно в не туристический сезон. А тогда столичные гостиницы были традиционно забиты доверху, да и стоили они – ого-го!.. Не для меня со скромной зарплатой старшего преподавателя и семьёй, где я был практически единственным кормильцем.

Машинально взял пальто из гардероба, подхватил вещи, вышел из Института, стою в раздумье. Податься некуда: не подготовил себе апартаментов незадачливый аспирант третьего года обучения. Вдруг кто-то окликает меня по имени. Поднимаю глаза – и вижу знакомое лицо. Скрипачка Ирина Мичурина¹, соученица по свердловской музыкальной десятилетке и Уральской консерватории. Поскольку в десятилетке она училась на класс позже меня, на том этапе мы здоровались – не более. В консерватории же, учитывая творческую специфику моей «основной» композиторской специальности, она пару раз участвовала в исполнении моих сочинений, в частности, играя в группе первых скрипок студенческого оркестра на премьере оперы «Диалоги за стеной».

(Дирижировал тогда маэстро Евгений Колобов² – это было в самом начале его славного творческого пути.) Так вот, поздоровавшись, задаёт мне Ира вопрос, вроде стандартной фразы из русской народной сказки: «Что ты, молодец, закручинился?» А я ей – от всей простоты душевной: «Так, мол, и так: жить этому молодцу в ближайшие полмесяца – ну, совершенно негде!» Дальше события развивались совсем неожиданным образом. Собеседница моя говорит: «Я подумаю немного...» И почти сразу уверенно, тоном, не допускающим возражений, произносит: «Что же, будешь жить у нас!»

И вот тут надо сделать отступление. Не лирическое – а вполне прозаическое. В музыкантских кругах нашего города года три назад до описываемых событий темой живейшего обсуждения стал статусный взлёт скрипачки И. Мичуриной. Потенциально обладая прекрасным «комплексом» (абсолютный слух, отменная память, отличные руки, редкое стилевое чутьё), свои творческие перспективы она до этого в полной мере не раскрыла ни в десятилетке, ни в УГК. В вузе училась у очень хорошего педагога, ведущего скрипача филармонического оркестра М. И. Ауздайчера³. Но последнее означало, что, будучи в вузе *совместителем*, он вряд ли мог позаботиться о её будущей музыкантской карьере, по крайней мере, в условиях консерватории. Да, Ирина, ещё будучи студенткой, хорошо реализовывала себя в сфере любительского музицирования, выступая в качестве ведущей солистки существовавшего тогда студенческого Ансамбля старинной музыки, возглавляемого двумя энтузиастами-теоретиками – Евгением Рубахой и Валерием Макаровым. Похоже, уже здесь положение концертмейстера струнной группы позволило ей предварительно попробовать себя и в дирижёрском статусе. Умение *безупречно угадывать* концепционные моменты исполняемых сочинений – главное качество для педагога и дирижёра – позже не раз становилось основным аргументом в поворотах её творческой биографии.

Как раз первым таким поворотом был отмечен год 1978-й. Музыканты, работающие в среднем и высшем звене, знают, сколь неопределённым, мало престижным и невыгодным в финансовом смысле является статус

педагога-иллюстратора. Лично мне неоднократно приходилось встречать представителей этой профессии, которые выполняли свои функции абсолютно *формально*, не вдаваясь в подробности, ну, как своего рода *механический заяц*... Так вот, когда Ирина Мичурина в качестве иллюстратора кафедры камерной музыки выступила на государственных экзаменах в ансамблях подряд с несколькими разными студентами-выпускниками, именитый председатель ГЭК, один из участников легендарного квартета им. А. П. Бородина в том ещё, *классическом*, составе – В. Берлинский⁴, открыто восхитился её вдохновенной игрой. Вслед за тем поинтересовался, собирается ли Уральская консерватория позаботиться о её музыкантской и педагогической карьере? В смысле: не планирует ли руководство её обучения в аспирантуре столичного вуза с перспективой дальнейшего возвращения в качестве педагога кафедры. И когда ему ответили уклончиво, продолжил, что готов сам немедленно отвезти пакет её документов в ГМПИ им Гнесиных и далее сделать всё от него зависящее, чтобы её приняли. И это несмотря на то, что сроки подачи документов поступающими в этом году как будто бы давно уже прошли. Будучи профессором указанного вуза, В. Берлинский «продал» этот вопрос, а Ире только оставалось достойно сдать вступительные экзамены, что и было сделано.

Продолжу повествование. *Жить у нас* означало следующее. Испытав на первых годах обучения в аспирантуре некоторые бытовые проблемы, на следующем этапе Ира решила обеспечить собственное жизнеустройство несколько по-иному. Что реально означало: снять в столице комнату. Или квартиру, при условии, что квартирьёщиков будет как минимум двое – так дешевле. На каком-то из подготовительных этапов этой отнюдь не простой операции предварительно в Свердловске на Иру вышли родители симпатичного «недоросля» Димы – вполне себе домашнего четырнадцатилетнего увальня. Посылая его на обучение музыкально-теоретическим и композиторским премудростям в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории, они должны были быть уверены, что мальчик не будет бить баклуши и не свяжется с дурной компанией.

А кто мог обеспечить им эту уверенность? Правильно: бесплатный цербер-воспитатель, дама безупречной репутации, молодой аспирант-педагог Мичурина Ирина Михайловна. Совместными усилиями нашли не так уж сильно запущенную двухкомнатную «хрущёвку» близ метро «Проспект Мира», поделили пополам жилплощадь и расходы на её оплату. И – ударили по рукам.

После чего началось совместное, пусть и не совсем привычное, проживание. Я стал этот «симбиоз» в следующем варианте. Ире выпали в основном *обязанности*. Кормить Диму, закупая продукты на общий стол и делая немудрёные завтраки и ужины (обедал каждый в своём учебном заведении). Мягко подталкивать юношу к выполнению учебных заданий (т. е. следить, чтобы он побольше сидел за пианино, а не филонил). Прибираться во всей квартире. Насколько возможно, наблюдать за Диминым распорядком дня (чтобы вставал не слишком поздно и возвращался домой вечером вовремя). Дима в основном получил *права*, впрочем (видимо, по незлобивому нраву) их *не качал*. Позволял себя кормить, иногда мог сходить в магазин за хлебом и молоком и вынести мусор. Время от времени «как брат с сестрой» Дима с Ирой посещали концерты и театры. Уживались они, в принципе, очень даже неплохо.

Моё появление не внесло в их отработанный быт никаких существенных изменений. Нет, впрочем, какие-то всё же внесло. Предложение платы за проживание, полагаю, вызвало бы у Иры (по статусу – *хозяйки дома*), полагаю, отрицательные эмоции. А вот помощь в виде закупленных продуктов, готовки немудрёной пищи – той же жареной картошки, яичницы, утреннего кофе – записной «совой» Ирой была принята с искренним удовольствием. Как ни грустно – ну, не избалованы отечественные женщины тёплым вниманием со стороны «худшей половины человечества». Более того. Я даже попробовал, и не без успеха, *припахать* к этой вполне приятной работе увальня Диму. Он был предложением настолько *озадачен*, что беспрекословно несколько раз сходил со мной в продуктовые магазины, нёс покупки, стал помогать на кухне. Однажды даже сподвигнул я его на влажную уборку (разумеется, в *его* комнате).

Между делом выяснилась забавная подробность. Как-то Ира пожаловалась, что, имея неплохой (как выяснилось – даже абсолютный!) слух, Дима совершенно не был научен писать музыкальные диктанты. И, украв у самого себя в общей сложности часа три-четыре, я однажды попытался, что называется, *на пальцах* поучить его этой премудрости. Парень оказался вполне понятливым, быстро сообразил, что к чему, *каким* должен быть главный принцип работы. Во всяком случае, после нескольких моих уроков проблем с получением отличного балла по сольфеджио у него не возникало – ни в ЦМШ, ни позже, в Московской консерватории. Полагаю, что сегодня, будучи на постоянном месте жительства в одной из стран Южной Америки, он с ностальгией вспоминает мои уроки, в которые чуть-чуть вмешивалась и Ира. Для неё-то, с её тренированным идеальным абсолютным слухом было удивительно, что в написании диктантов тоже должна быть *система*... Ей для этого вполне хватало *чутья*, которое она (уже к моему удивлению) проявляла во всём, что так или иначе касалось музыки. Музыкальная интуиция у неё была совершенно поразительная, какая-то *звериная*. Я осознал это позже – лет через пятнадцать, но об этом – далее...

Без всяких натяжек могу сказать, что у Иры с Димой я нашёл дом, пусть временный, но с хозяевами – абсолютно родными по духу творческими людьми. Более того, будучи старшим по возрасту и взяв на себя значительную долю бытовых хлопот в дни пребывания, я сам чувствовал себя, пожалуй, временным *хозяином* в этом доме. Кстати, адрес его был весьма знаковым. Рядом с нашей пятиэтажкой, на той же улице Трифоновской помещались общежития актёрских вузов, стало быть, и на улице, и в метро мы постоянно пересекались с большим молодёжным потоком. Как выяснилось позже, поблизости, в Безбожном переулке (ну и название!) проживала дама преклонных лет Анастасия Ивановна Цветаева⁵. Рядом был хороший по тем временам книжный магазин издательства «Молодая гвардия» с открытым доступом к полкам, что увеличивало его привлекательность.

В наши вполне серьёзные годы – даже несмотря на постоянную загруженность – в редкие минуты отдыха мы умудрялись участвовать

в шутках и розыгрышах. Так, однажды в гости к Ирине приехал (или прилетел, что точнее) дядя Гриша, по профессии лётчик. Звание его, судя по погонам на шинели, было эквивалентно то ли майору, то ли подполковнику. Бог весть, почему – но он тут же переоделся в гражданское и на какое-то время покинул нашу квартиру. Сухого закона у нас не существовало, в то же время и подавать дурной пример Диме мы как старшие, да ещё и *педагоги*, не могли. Стало быть, мы с Ирой были безусловно в трезвой памяти, когда мне стукнула в голову мысль, что шинель летчика мне не только впору (мы были с дядей приблизительно одного роста и комплекции), но и весьма к лицу, украшенному живописными усами и бородой. Ни минуты не раздумывая, я надел эту симпатичную и статусную одежду, и мы все втроём пошли гулять по вечерней столице, заходя, в том числе, и в присутственные места. Не вспоминаю никаких ощущений от этого розыгрыша, кроме самых приятных, когда встречные рядовые и младшие офицеры вполне всерьёз отдавали честь...

Другой интересный эпизод, объединивший нас, – посещение вызвавшего громадный ажиотаж среди московских меломанов авторского концерта одного из столпов тогдашнего музыкального авангарда поляка Кшиштофа Пендерецкого⁶. Живо вспоминаются и поиски билетов, и огромная толпа жаждущих попасть на концерт в Большом зале МГК, и множество VIP-персон среди слушателей. И конечно, музыка, исполняемая оркестром под руководством самого Маэстро. Огромная, внушительная фигура, скупой дирижёрский жест... И абсолютно понятная, живая, тёплая интонация в поздних сочинениях, исполненных вслед за ранним сонорным опусом шестидесятых годов. Тогда Пендерецкий был на пути к освоению нового для себя неоромантического музыкального словаря. Поэтому и фрагменты из недавно поставленной оперы «Потерянный рай» с тёплым тембром двенадцати окарин, и Альтовый концерт воспринимались как вполне реальное продолжение брамсовско-малеровских традиций. Прекрасно помню обратный путь на Трифоновскую, атмосферу приятия нами нового стиливого поворота Маэстро, попытки юного неофита Димы всерьёз делать теоретические обобщения...

О нашей общей, ну, скажем, *коммуне* рубежа семидесятых-восьмидесятых годов, и у меня, и у Ирины остались одинаковые, самые тёплые ностальгические воспоминания. В общей сложности я провёл в доме на Трифоновской чётное число сессий – две или четыре, сейчас уже точно не скажу. Расставания как такового не было, да и не могло быть. Подробностей отказа Иры и Димы от съёмной квартиры не знаю. Могу лишь предположить, что однажды, скорее всего, в начале лета, Ира сдала заключительные аспирантские экзамены, и в столице её больше ничего не удерживало. Дима, в свою очередь, повысил статус поступлением на композиторское отделение Московской консерватории с последовавшим переездом в общежитие. Надобность в частном жилье отпала сама собой.

Я же приезжал в Гнесинский институт по учебным делам ещё неоднократно, вплоть до 1983 года – времени окончания аспирантуры. Мне в буквальном смысле был предоставлен угол в центре Москвы – в старом доме по Малой Никитской (в то время улице Алексея Толстого), где до революции, по слухам, обитала дворня родовитых господ. Хозяином квартиры был старый актёр-мхатовец З. Г. Тобольцев (фамилия – сценический псевдоним)⁷, женой которого была мама одного из моих приятелей. Он был известен в основном как «дублер» на тех ролях, которые исполняли Алексей Грибов⁸ и Борис Петкер⁹. Зиновий Григорьевич занимал меня интересными устными воспоминаниями об «основоположниках» МХАТа, Мария Степановна подкармливала завтраками и ужинами, категорически отказываясь от какого-либо вознаграждения. Запрет этот я аккуратно обходил, взяв на себя обеспечение семьи исходными продуктами. Там мне было тоже хорошо и уютно. Только отсутствовал тот уровень свободы и взаимопонимания, как ранее на Трифоновской: уж слишком критичной была разница в возрасте с хозяевами – раза в два с половиной.

В середине восьмидесятых годов молодой дипломированный специалист, выпускница аспирантуры Гнесинки Ирина Мичурина приступила к преподавательской работе в Уральской консерватории. Период этот не

был слишком продолжительным, поскольку включил и время ухода за маленькой дочерью (впоследствии пошедшей по стопам матери и отца, тоже музыканта-струнника). Однако он был отмечен несколькими интересными концертными выступлениями, например, исполнением скрипичных сочинений В. А. Моцарта и Б. Бартока в ансамбле с В. С. Поляковым¹⁰. Сюда вошла и плодотворная работа со студентами, отмеченная высокими оценками их программ на выпускных экзаменах. В известном смысле знаковым стало трёхлетнее сотрудничество Ирины с коллективом Малого оперного театра, организованного в начале 90-х годов на базе Дворца Металлургов (художественный руководитель – музыковед Н. М. Вильнер¹¹). Позиция концертмейстера – первого помощника дирижёра (им был колумбийский маэстро Мигель Пинто Кампа¹²) – потребовала от молодого музыканта особого драматургического чутья музыкального целого, что в значительной мере проявилось, например, в достаточно необычном спектакле – сценическом варианте «Кофейной кантаты» И. С. Баха. Впрочем, весь репертуар театра, включавший опусы разных стилей – от Барокко до французской лирической оперы и современных сочинений – подразумевал решение многих творческих задач. Будучи зрителем ряда спектаклей Малого оперного могу категорически утверждать, что музыкальная сторона их всегда была на высоком уровне.

Мне как автору-композитору Мичурина-солистка запомнилась работой над моими скрипичными миниатюрами, звучавшими на авторских концертах. Убеждало ощущение её *стиля* исполняемых сочинений: каждый раз это было очень точным попаданием. Ещё одна грань творческой природы Иры – особое внимание к исполнительскому аппарату скрипача – рукам. По словам ряда исполнителей-струнников, что называется, *на уровне чутья* она обладала редким качеством то ли педагога, то ли врача, которое я определил бы как умение *освободить руки от зажатости*. В процессе занятий она уделяла особое внимание этому недугу, от которого страдали (полагаю, и сейчас страдают) музыканты разных специальностей – вовсе не обязательно струнники. Говорят, что Ирина Михайловна

помогла снять зажатость многим своим молодым коллегам...

Несколько недель назад во время гостевого визита в Екатеринбург нас в очередной раз посетила Ира Мичурина. Отъезд в Москву в конце 90-х был связан с её переходом на творческую работу в оркестр Большого театра, где она служит и сегодня, более двадцати лет играя за одним из первых пультов первых скрипок. Что называется, *из первых рук* мы услышали живой рассказ о сегодняшнем дне одного из ведущих коллективов страны, о репертуаре, дирижёрах – уже ушедших и нынешних. На экране смартфона увидели массу интересных мест всей нашей планеты, где коллектив Большого был на гастролях. (Замечу, в театре Ира неоднократно организовывала выставки собственных фотографий: умение найти неожиданную деталь, необыч-

но выстроить кадр – это ещё одно из проявлений её прекрасного художественного чутья.) Странное дело, слушая нашу гостью, я в душе ощущал, что никуда не делась та юношеская переполненность в эмоциях, постоянное ожидание нового – музыки, собеседников, творческих поездок, отличавшая её нерядовую натуру на протяжении продолжительного времени, для меня исчисляющегося почти сорокалетием...

...Как раз с того самого октябряского дня рубежа восьмидесятых, когда в центре Москвы, у входа в здание на Поварской (тогда – на Воровского) я получил от начинавшей свою музыкантскую карьеру молодой скрипачки Ирины Мичуриной приглашение *разделить кров и стол*.

Только не звучат ли последние слова слишком высокопарно?..

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мичурина, Ирина Михайловна – артистка группы первых скрипок оркестра Большого театра.

² Колобов, Евгений Владимирович (1946–2003) – советский и российский дирижёр-симфонист, театральный деятель, основатель и художественный руководитель Московского театра «Новая опера» (1991–2003).

³ Ауздайчер, Моисей Ильич – скрипач, концертмейстер Симфонического оркестра Свердловской филармонии. Заслуженный артист РФ.

⁴ Берлинский, Валентин Александрович (1925–2008) – советский и российский виолончелист, основатель квартета им. А. П. Бородина. Народный артист РСФСР (1974). Лауреат Государственной премии СССР (1986).

⁵ Цветаева, Анастасия Ивановна (1894–1993) – российская писательница, младшая сестра поэта Марины Цветаевой.

⁶ Пендерецкий, Кшиштоф (Penderecki, Krzysztof; 1933–2010) – польский композитор и дирижёр, педагог.

⁷ Тобольцев, Зиновий Григорьевич (Зальман Цильман; 1911–1986). Заслуженный артист РСФСР (1969). В 1929–1980 гг. актёр МХАТа.

⁸ Грибов, Алексей Николаевич (1902–1977) – советский актёр театра и кино, педагог. Народный артист СССР (1948). Герой Социалистического Труда (1972). Лауреат четырёх Сталинских премий (1942, 1946, 1951, 1952).

⁹ Петкер, Борис Яковлевич (1902–1983) – советский актёр театра и кино. Народный артист СССР (1963).

¹⁰ Поляков, Вадим Станиславович – профессор, заведующий кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Уральской консерватории.

¹¹ Вильнер, Наталья Моисеевна – музыковед, заслуженный деятель искусств России, лауреат фестиваля «Браво» Свердловского отделения Союза театральных деятелей, лауреат премии губернатора Свердловской области. Лектор-музыковед Свердловской филармонии.

¹² Мигель Пинто Кампа (Miguel Pinto Campa; 1945–2013) – колумбийский дирижёр и композитор.

Maxim A. Basok

Candidate of Art History, Professor, Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: bassokmax@mail.ru. SPIN-код: 9185-7029

ABOUT FRIENDS...

Abstract. The memoirs convey the realities of Ural Conservatory life of 1970–1990 and are devoted to the pedagogical and concert activities of the violinist Irina Mikhailovna Michurina, who is working in the Bolshoi Theater Orchestra now.

Keywords: Ural Conservatory, Maxim Andreevich Basok, Irina Mikhailovna Michurina.

For citation: Basok M.A. *O druž'yah...* [About friends...], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 20, pp. 70–76. (in Russ.).

Антон Борисович Бородин

Лауреат международных конкурсов, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: abborodin@mail.ru. SPIN-код: 6150-1622

О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ: ИНТЕРВЬЮ С ВОЛЬФОМ УСМИНСКИМ

Интервью с известным уральским скрипачом, дирижёром и педагогом Вольфом Львовичем Усминским.

Ключевые слова: Вольф Львович Усминский, Свердловская специальная музыкальная школа-десятилетка, Уральский музыкальный колледж, камерный оркестр «Лицей-камерата», Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, Свердловский академический театр оперы и балета им. А. В. Луначарского, Свердловская филармония.

Для цитирования: Бородин А. Б. О времени и о себе: интервью с Вольфом Усминским // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 20. – С. 77–99.

Вольф Львович Усминский – один из тех, кого занесла судьба в Свердловск в период эвакуации. Сегодня, спустя десятилетия, факт невероятной концентрации творческой интеллигенции в нашем городе воспринимается как данность, без особой эмоциональной рефлексии. Это же касается и остальных городов-«ковчегов», которым выпала особая миссия по сохранению советского генофонда. Однако чем сильнее пытливым исследователем погружается в историю исполнительства, тем больше ощущает определяющую роль этого периода в эволюции отечественной музыкальной культуры. Здесь были именитые исполнители, педагоги, искусствоведы из лучших консерваторий СССР, у которых перенимали азы мастерства школьники и студенты не только уральского региона, но и европейской части страны. После окончания войны многие возвращались на родину, многие оставались, тем не менее, все они несли в себе ту новую «музыкальную бациллу», полученную в культурном «бульоне» эвакуационного времени. Естественно ей был «заражён» и юный Вольф Усминский, а сегодня она продолжает «гулять» и «распространяться» среди его коллег, учеников и последователей.

В предлагаемом интервью мы сможем очередной раз убедиться в масштабе творческой жизни военного Свердловска и ознакомиться с увлекательной биографией заслуженного

артиста России, профессора Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, заведующего отделением оркестровых струнных инструментов Уральского музыкального колледжа, художественного руководителя и дирижёра оркестра «Лицей-камерата» Вольфа Львовича Усминского.

– Вольф Львович, расскажите о первых музыкальных впечатлениях детства? Как проходило ваше профессиональное становление в военные годы?

– Начнём с того, что мои родители никакого отношения к музыке не имели. Образование у них было начальное, общее. Родился я в исторически известном белорусском городе Полоцке. Там я начал играть на скрипке в детской музыкальной школе. Видимо что-то представлял из себя, поскольку в девятилетнем возрасте меня возили в Минск, где я играл на сцене оперного театра.

Но вот началась война. Папа находился где-то в ополчении, потом пришёл уже контуженный. Мама была необыкновенно энергичным человеком. Мы все «ноги в руки» и 250 километров шли пешочком. Мне тогда было десять лет, сестре¹ – три. На улице под сорок градусов жары. Отступающая Красная армия, израненные бойцы, на встречу техника идёт. Пыль, грязь... Говорят, где-то справа и слева немецкие мотоциклисты. Вот в такой обстановке мы

шли. В эшелон сели уже в Калининской области на станции Торопец, как сейчас помню. Теперь это Тверская область. До нас и после нас разбомбили эшелоны. Ну, проскочили...

Ехали до Свердловска около месяца. Когда мы прибыли, мне на улице Свердлова, почти на перекрестке с Челюскинцев, запомнился какой-то одноэтажный домик. Это был эвакуационный пункт. Почти сразу нас опять посадили в поезд уже с двухосными вагонами, и поехали мы в город Туринск. Вот там где-то раздобыли скрипку и мы с каким-то сосланным из Германии антифашистом ездили на телеге с выступлениями: я играл на скрипке, а он пел. Фамилия его была Мансфельд, изумительный бас-баритон. Помню точно, что в нашем репертуаре была «Серенада» Шуберта. Мама же работала где-то счетоводом.

Примерно через год приехал свердловский начальник, который сказал: «У вас мальчик тут на скрипке играет, а я кормлю Столярского²». То есть консерваторская столовая была под его подчинением. Ну, опять же мама, энергичный человек, «ноги в руки» и повезла меня к Столярскому. Мне было на тот момент одиннадцать лет. Надо представлять, кого он привёз с собой из Одессы, из своей школы – это были мальчики ой-ой-ой! Он меня послушал и сказал: да, я тебя возьму. Но мой репертуар и их по сложности были как день и ночь – то есть настолько я отставал.

– Тогда у вас ещё половинка была или три четверти?

– Половинка, конечно. Десятилетки ещё не было. Была группа особо одарённых детей при консерватории, а базировалась она в училище. Там никаких сольфеджио, ничего в помине не было. Мы только занимались у Столярского, ходили к нему на Ленина, 5³.

Встал вопрос, что где-то надо жить, устраиваться в общеобразовательную школу. Мама сняла угол за ширмой у какой-то старушки. Представляете, в одиннадцать лет одному? Мороз во время войны был невероятный: было минус 35–40 градусов по месяцу. Потом маленький перерыв и снова жуткий холод.

– Немцев природа вымораживала.

– Но это под Москвой, а здесь ещё похлеще было. Дошло до того, что кончилась картошка.

Что делать? Для того чтобы поехать к маме в Туринск, надо было отстоять очередь за специальным пропуском с красной полосой. Потом с этим документом шли на вокзал за билетом. Буквально там, где сейчас Театр эстрады, располагалась милиция – одноэтажное каменное здание. Но я делал проще. Я приходил на станцию. Подавали поезд Свердловск – Тавда. Все брали состав штурмом. Объявляют посадку – я шмыг под полку. Естественно, в общий вагон. А каждый час шёл патруль – ну, война. В общем, пассажиры меня ногами прикрывали, и я под полкой восемь часов сидел.

Поезд приходил на станцию где-то в восемь утра. Вообще всё хочу съездить туда, посмотреть, спичечная фабрика там ещё была. Бегом домой – там меня никто не ждёт, естественно. Вечером мама грузила мешок картошки на санки и уже нормально отправляла. Что такое тёплая обувь мы понятия не имели.

В 43-м году открылась десятилетка. У нас работала учительница английского языка Галина Ивановна Кóргуль⁴. Мы в ноябре под её руководством из училища переносили парты. Школа официально открылась 23 ноября, тогда начались и первые уроки. Пруд рано застывал тогда. Вообще он был пешеходной зоной, по нему ходили во все стороны. И мы переносили по замёрзшему пруду скамейки вместе с партами – тогда они были единым комплексом, покрашенные в такой салатный цвет.

– Мы ещё учились на таких партах: у них откидывалась крышка.

– Да, именно так. Короче говоря, мы их тащили волоком на себе в школу через пруд. Нам было по двенадцать лет. В школе было печное отопление.

– А у вас дежурные какие-то были? Кто топил печи?

– Нет, детей к таким вещам не подпускали, естественно. Учителя этим занимались. Мы приходили в школу в шесть утра, потому что заниматься негде было. Вечером после уроков мы собирались в старом 22-ом фортепианном классе, за рояль садился Штаркман⁵ или Юра Муравлёв⁶. Они играли нам Рахманинова, много всего.

– В два рояля или сольно?

– Нет, только сольно. То есть у нас были ку-миры – музыканты такого уровня, уже в то время. В школе было пятьдесят человек. Да и сейчас, я скажу, их не больше, если не меньше, хотя и числится около трёхсот.

Немного отвлекаясь, скажу, что кроме Свердловской консерватории далее на восток страны больше не было высших музыкальных учебных заведений. Первой после Москвы и Ленинграда была Саратовская консерватория.

Но вернёмся. Начал здесь учиться. Как известно, первая десятилетка в Советском Союзе открылась в Одессе, и её основателем был Пётр Соломонович Столярский. Музыкант, можно сказать, чуть ли не с начальным образованием. Сам играл «глубоко» на вторых скрипках. Он был самородком в смысле педагогики. В чём было его достоинство? Например, в спорте, в футболе есть люди, которые видят не сегодняшний день человека, а как он будет развиваться. Как известно, в Одессе было очень много талантливых детей (в основном мальчиков). Но он видел *талантливых* мальчиков, причём шёл, я бы сказал, методом «тыка». Это, как знаете, поплыли в Чёрном море, и кто выплыл – молодец. Мы не можем сказать, что у него была какая-то специальная метода, технология, скажем, как у Ямпольского, Азура. И вот ещё его отличительная черта: он выбирал *родителей*, которые могли посвятить себя становлению маленьких скрипачей.

К нему домой приходили дети и занимались во всех комнатах. У Столярского учились местные ученики и те, которые приехали с ним из Одессы. Если он брал к себе в класс, то это не означало, что мы ходили к нему два раза в неделю. Когда его ассистент Готсдинер⁷ с нами что-то делает, тогда мы уже приходили показать результат Петру Соломоновичу.

Скажем так, Столярский не всегда говорил по-русски в обычном понимании. Например, на память сразу приходит его знаменитая фраза: «Школа имени мене». По именам Столярский плохо запоминал, и чаще всего он обращался к ученику просто «мальчик»: «Мальчик, что ты «китскаешь» скрипку?» И надо было ещё понять, что он имел в виду! В данном случае он хотел сказать, что в исполнении много *glissando*. Столярский применял на уроках афоризмы, образные сравнения. Вот это как раз облегчало понимание того, что он от нас хотел.

– Он в основном технологией занимался? Говорили ли он о музыке?

– Как таковой настоящей школы у него не было. Он был хорошим селекционером. Приведу пример: Буся Гольдштейн⁸ – замечательный скрипач. Но такой головы, как у Ойстраха⁹, у него не было. Ойстрах, кроме Столярского, больше ни у кого не учился, но благодаря именно своему интеллекту он стал великим. Тоже самородок. Знаете, когда Караян пригласил играть тройной бетховенский Концерт Ойстраха, Рихтера и Ростроповича, то в перерыве Ростропович с Рихтером попросили Ойстраха поговорить с Караяном, чтобы «подвинуть» темп. Ойстрах пошёл, и Караян ответил: «Если бы мне надо было подвинуть темп, я бы позвал Хейфеца». То есть Хейфец удивлял своей виртуозностью, сиюминутностью в игре. У Ойстраха не было ничего сиюминутного – это всё было продумано, сделано невероятно умно. Молодёжь иногда говорит: «О, какое у человека *staccato!*» У Ойстраха не было виртуозного *staccato*, иногда он даже заменял этот штрих на игру отдельными смычками *spiccato*.

Здесь долгое время был такой скрипач, который впоследствии преподавал в консерватории, потом уехал в Голландию – Михаил Унтерберг¹⁰. Это выдающийся скрипач, но если посмотреть на его руки, то у великих профессоров были бы вопросы. Тем не менее, Столярский нашёл в нём талантливейшего человека.

Но продолжим. Вскоре Столярский умер, и вместо него остался Готсдинер. Все знают его учебники по музыкальной психологии. Он приехал из Одессы вместе со Столярским. Я у него учился. Его сын сейчас профессор Московской консерватории.

Тогда была десятилетка действительно при консерватории. Начать с того, что я закончил школу 10 или 15 июня и, извините, у меня нет документа о среднем образовании. Может быть, он где-то есть, но я его не видел. Я пришёл 1 сентября в консерваторию. У меня была одна четвёрка по общему фортепиано, но директор Глезер¹¹ сказал: «Пусть позанимается и сыграет». Я сыграл на пятёрку. В то время у нас деканом был Вячеслав Иванович Щёлков¹², впоследствии он был директором консерватории. Он меня встретил и сказал: «Вы почему не пришли на экзамены?» Я говорю:

«Как?» Он: «Ладно-ладно». Так шутил. То есть В. И. Щёлоков, Николай Романович Бакалейников¹³ – это были люди ещё того времени. Любой экзамен по предметам они ассистировали, старались, чтобы мы получали стипендию, хоть и грошовую.

Что касается педагогического состава. Сейчас такое положение: ты закончил аспирантуру и имеешь право преподавать. Ну и что из того, что ты закончил аспирантуру? Ну, вот допустим, я поступил. Был здесь профессор Лидский¹⁴. Он из Петербурга, был концертмейстером оркестра Оперного театра. Его не стало, пригласили Наума Абрамовича Шварца¹⁵ из Киева, пригласили Сергея Яковлевича Мадатова¹⁶ (учился в Московской консерватории у самого Моцарта¹⁷), впоследствии концертмейстера оркестра у Кондрашина¹⁸. Пригласили Цомыка¹⁹. То есть не просто кончил аспирантуру, что-то там умеешь, какой у тебя багаж, с кем ты общался.

После войны все музыканты, которые были эвакуированы сюда, уехали обратно. Это был 48-й год. И, забегая вперед, когда я уходил из оркестра оперного театра, где был концертмейстером, собрались у Гибалина²⁰ Цомык, Теря²¹, чтобы обсудить куда мне идти работать – в штат школы или куда-то ещё. И Гибалин говорит: «Давайте-давайте». Я сказал, что считаю невозможным идти в консерваторию, потому как вижу у каких личностей я учился. Он в ответ: «Но время идёт, вы тоже, так сказать, уже наработали опыт». Во-первых, я предпочитаю школу, потому что здесь замуж не выходят, не рожают, поэтому я лучше буду работать там.

Обстановка в консерватории была такая. Когда я поступал, был конкурс из двадцати скрипачей. На нашем курсе учились пять скрипачей, два или три альтиста, два виолончелиста. Всё. А какие пианисты тогда преподавали: Маранц²², Позняковская²³ (!) Богомаз²⁴ уже относилась ко второму по значимости эшелону. У нас не было какого-то разделения, все были как одна семья. К примеру, играла Берта Соломоновна «Времена года» Чайковского – все находились в зале. Позняковская сольно уже редко выступала в то время. Но она исполняла все скрипичные, виолончельные сонаты Бетховена, все его трио. Это был праздник. А я у неё в школе занимался

по камерному ансамблю. Играл с Ритой Майер²⁵ – в одном классе с ней учились. Помню, мы готовили сонату Бетховена на госэкзамен, и когда Позняковская садилась за рояль, мне становилось не то чтобы страшно... Этот ритм, эти пальцы, где каждая шестнадцатая на вес золота. О том чтобы ускорить, сделать в сонате Бетховена *rubato* и речи не было. Причём она была очень добрым человеком. Да и Берта Соломоновна тоже. Они все приходили на выпускные. Кстати, тогда не было разделения экзаменов по факультетам – была общая государственная комиссия.

Родители меня содержать не могли, и я уже с первого курса работал. Но учился прилично. Сначала я работал в оркестре Радиокomiteта, где Мадатов сидел концертмейстером, а позади – весь его класс.

– А в Радиокomiteте вы участвовали в трансляциях или в записях?

– Мы работали утром два с половиной часа, и были прямые передачи. Сначала шла местная программа, а потом переключались на Москву. В связи с этим был забавный случай. Как-то Мадатов играл «Размышление» Чайковского и ему сказали: «Сергей Яковлевич, последние такты в эфир не попали». «Лишь бы в ведомость попали», – остроумно ответил он. Для студентов это был рай.

Потом, в день смерти Сталина, 5 марта 1953 года все оркестры Советского союза на радио были расформированы. Это не было связано с его смертью – чистое совпадение. То есть мы были предупреждены ещё в январе. И играли, помню, Вторую симфонию Рахманинова. Главным дирижёром тогда был Александр Давидович Шморгонер²⁶ – оперный дирижёр (я потом расскажу ещё про Шморгонера). После него – Анатолий Алексеевич Людмилиин²⁷. Это были такие оперные «волки», что называется. Шморгонер был главным и в опере, и на радио, а я последний год работал в филармонии в оркестре. Он мне говорит: «Так, поехали с нами – Симферополь, Днепропетровск, Ялта». Чего не поехать? Я тогда был на четвёртом курсе. И поехал с ними. Где-то в Симферополе он подходит ко мне и говорит: «Ты хочешь в Ялте сыграть «Лебединое озеро?»» Ну, с одной стороны, мы едем на море. С другой – едем пахать. А там в балете три больших

solo у скрипки. Я отвечаю: «Конечно, хочу». На спектакле был главный дирижёр Саратовской оперы, который сказал: «Вы заканчиваете консерваторию на будущий год – я приглашаю Вас концертмейстером оркестра».

Ну вот, идёт этот выпускной год, я работаю в филармонии. А раньше распределение шло таким образом. Приезжал чиновник из московского министерства или наркомата (не помню как называлось это подразделение). У директора консерватории собиралась комиссия, и начиналось распределение. Тогда ты был обязан три года отработать за то, что тебя бесплатно учили. «Так, на Вас три заявки: Саратовская опера, Свердловская опера и Свердловская филармония. Вы куда хотите?» – говорят мне. «Ну, я договорился уже с Саратовом». «Простите, там есть своя консерватория, вот, давайте, – опера или филармония?» Я спрашиваю: «У меня есть возможность до завтра подумать?»

В филармонии, извините, сидел концертмейстером Лёва Мирчин²⁸. Фигура! У нас таких не было. Музыкант, великолепный концертмейстер оркестра с московской школой, учился у Льва Моисеевича Цейтлина²⁹. Лев Моисеевич у Льва Моисеевича! И там разговора не было. Паверман вёл такую политику, чтобы всё было стабильно и никого не трогать. Тогда старались людей не обижать. Это сейчас выбор большой, хотя качество может быть не то. А Шморгонер знал об этих обстоятельствах, он меня нашёл и говорит так: «А вот я тебе гарантирую, что садишься на третье место, но через год ты будешь концертмейстером». Я отвечаю: «Там же люди работают. Нет». «Но никто не обидится», – говорит он.

– *А тогда распределение шло по уровню мастерства?*

– В основном по заявкам. Если не было таковых, то чиновник привозил заявки из других регионов: Томск, Омск и т. д.

– *То есть сильный исполнитель мог попасть в глубокую провинцию?*

– У меня друг есть, профессор в горном университете. Ему не хотелось ехать на станцию «Тайга». И он отправляет туда телеграмму: «Гарантируйте жилплощадь». В ответ приехали: «Гарантируем прокуратуру». То есть он

был обязан по заявке поехать. Вы получили образование за счёт государства – извольте отработать. Потом ты уезжаешь куда хочешь. Может тебе там понравится, ты получишь жильё. Я работал в оркестре оперного театра: не было музыканта, который бы не получил квартиру. Я три раза в театре получал жильё по разным обстоятельствам. Был такой дирижёр в Перми – Борис Игнатьевич Афанасьев³⁰. Когда он узнал, что у меня здесь неприятности с жильём, он возил меня по Перми и показывал на выбор квартиры. Естественно, что я там играл два спектакля.

Так вот, возвращаясь к рассказу... Я сел третьим. И получилось так, что концертмейстер оказался довольно пожилым человеком и ему стало трудно. Он вскоре ушёл концертмейстером же в Музкомедию – там полегче. Второй, очень хороший скрипач, выиграл конкурс в оркестр Московской филармонии, где тогда дирижировал Кондрашин. Когда я сел концертмейстером, Шморгонер уже уезжал в Пермь. На смену ему пришёл Анатолий Алексеевич Людмилин. Понимаете, какие тогда были оперные дирижёры? Ну, к примеру, мы все знаем этот вокальный квинтет из «Кармен». Так вот, Анатолий Алексеевич за неделю до спектакля «гонял» этот квинтет каждый день, да ещё в антракте проверял. То есть у них были спевки, детальная работа над материалом. Это сейчас модно – дирижёр должен прийти и только дирижировать, снимать «пенки». Извините, очень хороший дирижёр Рождественский³¹, правда? Мануальная техника безупречная. Я был на мастер-классе в Стокгольме в 1993 году, и так получилось, что жил на квартире у виолончелиста. Он тогда сказал следующее: «Мы сегодня расторгаем контракт с Рождественским». Я спросил: «А что такое, ведь такой дирижёр?!» Оказывается, он приходит на репетицию и через полчаса говорит: «У меня всё получается, а дальше – не моё дело». Дирижёр – это, прежде всего, педагог. Я не говорю, что ты должен учить с оркестрантами гаммы, но ты обязан сообщить, что тебе нужно. И больше за границу Рождественского никто не приглашал.

Забегая вперёд, я скажу, что после Шморгонера, после Людмила, после Кирилла Кlementьевича Тихонова³² около месяца не было

главного дирижёра. Сейчас, к слову, вообще нет главного дирижёра в оперном. Это вопрос, кто за что отвечает. Главный дирижёр должен знать каждого в театре. Короче говоря, у меня в консерватории заканчивал обучение квартет и я договорился, что в Красноярск прилечу на неделю позже. Звонит директор оркестра и говорит: «Срочно приходит новый главный дирижёр, нужно быть на месте». Начинается репетиция. Дирижировал некто Рутгер³³. На сцене, по-моему, была «Аида». Хор, певцы, оркестр. Через восемь тактов дирижёр останавливает и обращается к оркестру: «Я вас убедительно прошу на репетициях и, особенно, во время спектакля не разговаривать, потому что я отвлекаюсь и теряю строчку». Вечером я подал заявление, поскольку так работать было просто неинтересно.

Надо вернуться и рассказать про консерваторский период. В консерватории у нас оркестр был в 8:30 утра. Базировались мы в Малом зале (теперь зал им. Прокофьева). Стулья располагались впритык к сцене, стоял рояль. То есть симфонический оркестр там нормально разместиться не мог. И тогда консерватория арендовала клуб Свердлова (раньше он назывался клуб Профинтерна). Вот там с 8:30 занимался симфонический оркестр с Паверманом. Иногда дирижёры чередовались. Ставили оперы. Дирижировал Шморгонер. Помню, ставили «Царскую невесту», и когда мы уже пришли играть в оперу, по сравнению с театром в консерватории был высочайший уровень. Во-первых – оркестра, во-вторых – певцов. Юра Дементьев³⁴ пел Грязного, Ульяновина³⁵ пела Любашу – потом все стали солистами Большого театра. Соколов³⁶ пел Лыкова. Следующей оперой был «Онегин». Без меня ставили «Сорочинскую ярмарку». Была симфоническая программа и оперный спектакль своими силами.

Во всей консерватории училось 10–12 скрипачей. Два года я сидел концертмейстером. Несмотря на работу, не было такого случая, чтобы кто-то не приходил. Во-первых, нам было интересно. Дирижировали очень хорошие музыканты, причём, каждый – в своём жанре: Паверман – в симфоническом, Людмилин и Шморгонер – в оперном. Они знали оперную природу. Не то, что они «гонялись» за вокалистами: певцы позволяли себе

ферматы. Женя Колобов³⁷ вообще не терпел в «Травиате» ни одной ферматы. В La Scala в Милане публика не приходит либретто изучать, она приходит слушать верхние ноты у теноров. Если у певца взялась нота в «Аиде», он держит её. Колобов всё это «снял» и у него подобные вольности отсутствовали категорически. Но эти были дирижёрами ещё того поколения, они дружили с вокалистами, и, в общем-то, так или иначе, главное действующее лицо в опере – это певец. Боря Штоколов³⁸, с которым мы учились на одном курсе, говорил, что оркестр – это балалайка в руках певца. А я ему сказал: «Борька, ты дурак». Он возражал: «А голос?» Со мной на курсе учился и Юра Гуляев³⁹.

У нас был квартет: я – первая скрипка, Миша Парашин⁴⁰ – вторая, Чунихин⁴¹ – на альте, и Миша Балдаев⁴² – виолончель. Все потом сели концертмейстерами оркестра, а затем все дирижировали. Квартетом мы занимались ежедневно по два часа. У нас на радио сохранилась запись Шестого квартета Глазунова. На столе в 54-ом кафедральном классе была афиша концерта класса Мадатова. Ира Новицкая⁴³ играла первую часть концерта Бетховена, я играл вторую и третью части концерта Брамса, Володя Беляев⁴⁴ (потом солист филармонии) играл Паганини. Паша Кауфман⁴⁵, которая сначала была концертмейстером оркестра в Перми, потом – в Нижнем Новгороде, играла «Рондо-Каприччиозо». Я к чему это веду? Что музыкантов было мало, но все были профессионалами. Я ничего не говорю – в консерватории работают люди знающие, но тогда были люди *значимые*. То есть люди, которых знала вся страна. Приезд Цомыка и Затуловского⁴⁶ – это было большое событие. Когда они с Позняковской играли трио Чайковского – это было нечто. Педагогические концерты были редкими в консерватории, но они имели большое значение, потому что это был просто праздник, это было исполнение на высочайшем уровне.

В 33-м году был Всесоюзный конкурс, и Цомыку было 16 лет. Первые премии получили Гилельс⁴⁷, Цомык. По-разному жизнь складывается. Я про себя говорю: вся жизнь – случай. Вот если не было бы войны, я тогда не попал бы сюда, к Столярскому. Практически учась в нашей консерватории, я учился

у москвичей. Причём, когда Мадатов уехал к Кондрашину концертмейстером, никакой аспирант не был приглашён преподавать, а был Затуловский.

– *Расскажите, пожалуйста, более подробно о Затуловском.*

– Он учился вместе с Ойстрахом в Одессе. Затуловский для Столярского был предпочтительнее Ойстраха. По-разному складывается судьба. Во-первых, работоспособность Ойстраха, во-вторых, необычайное благородство как человека. Комплекс. Ведь маленькие дети – это одно, пока ими управляют. Вот из всего «выводка» Столярского фактически один Буся Гольдштейн был талантливейшим парнем! Потрясающий скрипач. Ну и что? А Ойстрах – это Ойстрах. Недаром сейчас вымолвил такое: «Давида Фёдоровича уже давно нет в живых, а он играет всё лучше и лучше». Когда мы сейчас слушаем Ойстраха и более вооружённых (в смысле капризов Паганини и всего остального) скрипачей, то всё равно Ойстраху нет равных. Я помню, когда я ещё был студентом, в филармонии он играл Пятый концерт Моцарта. В антракте мы вокруг него становились, и было такое ощущение, как будто ты подошёл к Рафаэлю, к человеку-небожителю. Чем значимее человек, тем он проще. Потом, когда Белкин⁴⁸ учился у Янкелевича в Москве, я заходил в консерваторию. Как-то я встретил Ойстраха в коридоре, и он сказал: «По-моему, вы из Свердловска?» У меня дрожь такая в коленках – рядом с Ойстрахом стою! И когда я первый раз сидел в жюри конкурса Чайковского – сначала юношеского, в 1992 году, – шёл по этой лестнице и сидел в Большом зале в жюри, я оглядывался – куда я попал? Или заходил в профессорский буфет и думал: «Здесь были Ойстрах, Гилельс, Софроницкий⁴⁹, Ямпольский⁵⁰». Вот вы спрашивали о Затуловском. Он очень рано сошёл как солист. Камерную музыку Марк Леонтьевич играл с Позняковской, и когда уехал отсюда в Гнесинский институт, преподавал камерную музыку.

– *А в каком году он уехал?*

– В году шестидесятом. И умер очень странно. Я, допустим, был в Испании с оркестром «ВАСН» и у меня был такой график:

с десяти до двух репетиция, потом встреча под рояль с иностранцем-солистом, который будет завтра, потом выезд за сто километров на границу с Францией, где у нас тридцать градусов, а проехав тоннель – двенадцать. Возвращались. И этот солист должен тебя повести в кафе, а там кафе закрывались с последним посетителем. То есть, пока человек сидит и ест, заведение не закроешь. И так десять дней подряд. Я приехал, у меня сердце прихватило: я в горном районе живу, на Гурзуфской. Я к чему это веду? Меня на три недели – в кардиологию, прописали какие-то лекарства. А он не знал, что у него больное сердце. И в 69-м году в жару в центре Москвы у него был приступ – он упал насмерть сразу. А вот если бы у него, как у меня, были в кармане таблетки – взял, и всё бы обошлось. Человек он был замечательный. Я помню, был на гастролях в Кисловодске, а он там отдыхал. Он пришёл на спектакль и сказал: «Знаете, вы сделали успехи». (Он называл меня на «вы» – я у него всего год проучился.) Ведь самое сложное, когда остаешься без учителя. То есть ты сам должен «вобрать» в себя то, что ты знаешь. А часто бывает много случаев, когда без педагога человек ничего не может.

Но вернусь к рассказу. И одновременно там был на гастролях оркестр Московской филармонии. Ну, зарплаты у них были меньше, чем в Госоркестре, поэтому их музыканты играли у нас – не хватало исполнителей. И вот Мадатов как-то привёл Кондрашина. У них тогда образовалось вакантное место концертмейстера вторых скрипок. Шла «Спящая красавица», там большой антракт, *solo* скрипки. Кондрашин послушал и предложил, чтобы я сыграл несколько концертов на этом месте. Вроде, договорились, всё. Потом началось: нет прописки – нет работы, нет работы – нет прописки. В общем, всё это заглохло. И я несколько не расстраиваюсь.

В 93-м году, когда я был в Швеции, там был модный сейчас дирижёр оркестра de Paris Пааво Ярви – сын Неэме Ярви⁵¹. Он советский дирижёр, работал в Эстонии. Так вот, концерт Пааво Ярви с Стокгольмским оркестром, меня ребята из оркестра повели на концерт. Потом они предложили: «Давайте зайдём в артистическую, мы вас представим». Я захожу в артистическую, а она огромная. Кстати, наш

школьный оркестр играл в Konserthuset. И там в углу, я вижу, стоит Неэме Ярви. Он меня увидел и говорит: «О, московская филармония!» Представляете? То был 55-й год, а здесь 93-й. Ну, музыканты всегда друг друга узнают.

Когда я закончил школу, Готсдинер работал, кроме десятилетки, в оркестре филармонии. У них были такие длительные гастроли: они садились в вагон и ехали до Дальнего Востока. Они жили в вагоне. И как только он уезжал, я занимался в школе со всеми учениками. Белкин был в первом классе. Вскоре Готсдинер уехал в Ленинград. И встал вопрос: у кого будет учиться Белкин? Шварц категорически отказался.

– Почему?

– Сейчас я уже не могу, конечно, спросить у него. Но это ведь ответственное дело.

– Главное – не испортить.

– Да, я до сих пор говорю Боре: «Моя заслуга в том, что я тебя не испортил». Только в этом я вижу свою заслугу. Взял Мирчин, который через полгода отказался. Что? Почему? Здесь была директор Любовь Васильевна Введенская⁵². Она была после Глезера. Поскольку я с ним занимался, родители пришли к ней и сказали, что хотели бы, чтобы я с ним занимался дальше. Она меня вызывает и говорит: «Ты же понимаешь, что у тебя никакого опыта, ты начинающий педагог. Ну, ты как на это смотришь?» Я говорю: «Любовь Васильевна, тут вопрос родителей: если они настаивают – я ничего не обещаю». «Но ты понимаешь, какую ответственность на себя берёшь?» – спросила она. Я ответил: «Я ничего не понимаю. Мне легче, чем Шварцу и Мирчину, я себе не порчу карьеру». Сашу Шлыкова (Газелериди)⁵³ мне отдали как профнепригодного. Хороший скрипач потом был. Короче говоря, мы начали с Белкиным заниматься. Занимались так: вот где сейчас Детская филармония, был одноэтажный частный домик – они жили там. Я занимался только в понедельник, поскольку это был выходной в театре, и в четверг. Он приходил, допустим, в девять утра, играл свой урок, я ему задавал что-то на следующий. В двенадцать он прибежал – он уже всё сделал. Почему ещё он имел колоссальный успех: он был очень маленького роста. Это он потом вымахал. Ког-

да была аттестация консерватории, он был в седьмом классе. Гибалин позвонил и сказал: «Срочно Белкина сюда». Любовь Васильевна приходила и говорила: «У него опять по математике «два», ещё по какому-то предмету «два»». А его интересовала только скрипка. Ему вот сейчас было шестьдесят девять лет в январе. И есть запись концерта Брамса на YouTube, где прямо так и написано: «Шестьдесят девять лет». Он говорит, что в этом возрасте никто уже не играет такой репертуар.

Когда он заканчивал школу, я его повёз к Янкелевичу. А в то время у него были Третьяков⁵⁴, Спиваков⁵⁵, Дубровская⁵⁶. Приехали, пришли к нему домой. А он его слышал в восьмом классе в 63-м году, когда была поездка в Москву на смотр десятилеток. Были тогда две московских, ленинградская, казанская и наша – других десятилеток в РСФСР не было. А потом был заключительный концерт, на котором из скрипачей играли Третьяков и Белкин. Всё. Юрий Исаевич его знал. Прошло три-четыре года, как он его слушал. «Да, помню мальчика, помню. Ты иди, вот, поиграй в комнате, а мы поговорим». Значит, мы говорим о том, о сём. А я вижу, что у него уши – там. Через какое-то время он ему сказал: «Иди сюда, я тебя слушать не буду». И обращается ко мне: «Вы можете так сделать, чтобы он в этот декабрь приехал ко мне, но не в выпускной класс, а в предвыпускной? Дело в том, что если он будет поступать в консерваторию, на него будет много охотников, а если он поступит как мой ученик – тогда уже разговоров нет». Я говорю: «Я такие вопросы не решаю, давайте звонить родителям». Мы позвонили, и они согласились.

У Янкелевича был, что называется, такой «завод»: он профессор, и у него пять ассистентов. Если изучается, допустим, приём ведения смычка, то пока ассистент не отработает этот элемент, к нему ученика не приводили. Потом – смена смычка и так далее.

– У Лешетицкого⁵⁷ была подобная методика.

– И вот, Белкин приехал в марте и сыграл Четвёртую сонату Генделя, которую играют в шестом-седьмом классе – я понял, что ничего не умею. А Янкелевичу он играл Чайковского, Паганини, когда я его привёз. И после этого я стал каждый месяц ездить к Янкелевичу. Как

только видел, что в афише нет сольных спектаклей, садился в самолет, в девять утра приходил к Янкелевичу домой, потом – в машину и был в консерватории до 11-ти вечера. И так неделю подряд. В это время у меня был Андрей Балашов⁵⁸, Оля Савушкина⁵⁹, Леня Элькин⁶⁰, и я на них стал переносить этот метод. Мне повезло. То есть надо иметь одного известного ученика, чтобы к тебе было особое отношение. Во всех скандинавских странах, когда я приехал в Стокгольм, были развешены афиши с таким текстом: «Кто хочет получить урок у профессора, у которого учился Борис Белкин?» А потом у меня был друг Игорь Фролов⁶¹, я его назвал «наш Крейслер». Как-то сказал ему: «Игорь, у меня вся московская карьера – от тебя». «А зато, куда бы я тебя не рекомендовал, меня всегда благодарят», – ответил он. Это конкурс Чайковского, это председательство в госкомиссии в Московской консерватории. Таким образом, мои вехи: эвакуация; педагоги-москвичи в консерватории; что я пошёл не в консерваторию, а в десятилетку; Белкин; работа с великими оперными дирижёрами; знакомство с Фроловым. Фролов был у нас председателем на Демидовском конкурсе шесть раз. Когда мне москвичи говорили «ну хорошо, посидел Игорь, давайте теперь кого-то другого», я говорю: «Я своих не предаю». И когда Фролов уже не смог, сел Володя Иванов⁶². Ему, кстати, будет тоже, по-моему, уже семьдесят лет. Они с Белкиным учились вместе. Это уже его сверстники и я для них, так сказать, папа.

Я думаю, что мне было интересно сидеть десять раз председателем в Московской консерватории, потому что я общался с людьми. Сейчас так Баха и Моцарта не играют, как нас учили. И я знал, от кого что надо было взять. Это общение давало мне какой-то рост. Я же это всё привозил сюда.

– Вы сказали, что знали у кого что можно взять. Не могли бы вы подробнее рассказать, что от кого? Стили, направления.

– Например, если говорить о Бахе. Елена Борисовна Долинская⁶³ говорит, что Бах – это романтик. Мы с ней много общались в Рузе в Доме творчества. Нас учили играть Баха с вибрацией от стенки до стенки. Можно сказать, такой воинствующий романтизм. У вас, пи-

анистов, – это Лист, у нас – Сарасате, Венявский, Паганини. Этому учат Грач⁶⁴ и Иванов – они перестроились. А есть люди, которые как играли, так и играют в этой манере. На Западе называют это явление «советский или русский Бах». И когда приезжают сюда на мастер-классы и выставляют моих студентов, я им сразу говорю: «Русского Баха не будет». Когда был первый конкурс имени Чайковского и наши играли Баха и Моцарта, иностранные члены жюри не выдерживали. Зато когда те играли Чайковского, не зная этой природы, у нас зал смеялся. Затем стена немножко рухнула, и скрипичная школа на Западе обогнала нашу. Ну, как обогнала? Ведь все наши там. Наши привезли туда советскую школу игры на инструменте. Именно школу владения инструментом, а не стилистику. В прошлом году у нас три скрипача поступили в Московскую консерваторию. Это о чём-то говорит? Хотя Валерий Дмитриевич⁶⁵, наверное, прав, говоря: «Ваши школьники уезжают в Москву». Худо-бедно, но там учат лучше. Худо-бедно, но они там учатся друг у друга. И там есть работа. Во всяком случае, раньше у нас ещё с Гибалиным и Блиновым⁶⁶ были споры, что школа – при консерватории, и хотелось бы создать такую обстановку, чтобы поступали сюда. Чтобы оркестром управляли известные дирижёры. Как раньше, приезжал Горелик⁶⁷, приезжал Мынбаев⁶⁸, и работали плотно с оркестром. Ещё раз подчеркну: надо создать такую обстановку, чтобы люди не уезжали.

Сейчас получились такие «ножницы». На Западе при приёме в солидные вузы поступают тридцать скрипачей. Двадцать пять идут на оркестровое отделение, и пять – на сольное. На оркестровом если студент сыграл одну часть концерта Моцарта – это нормально. Они сольными программами в большом объёме не занимаются. А эти пять студентов не занимаются оркестром.

– То есть чёткая специализация?

– Абсолютно. Что у нас? Его принимают, и он должен ту программу выполнять и эту. Поэтому я против лишних репетиций у себя в оркестре. Если не можешь – играй программу легче. Конечно, вопрос о консерватории – не в моей компетенции, но я предлагал много раз Валерию Дмитриевичу идею приглашать

известных профессоров. Вот сейчас Ирина Бочкова⁶⁹ заведует кафедрой в Казанской консерватории. Она периодически приезжает из Москвы. Вы застали Мильштейна⁷⁰?

– Помню тот момент, когда он собирался уезжать из страны. Ваня Пешков⁷¹ как раз у него учился.

– Вот когда он приехал из Одессы, что-то здесь оживилось. Я ничего не хочу сказать, Наум Абрамович Шварц – прекрасный педагог. Володя приехал, и было понятно, что это не из холодильника пища. Мильштейн говорил про себя, что он неорганизованный человек. Может в консерватории и не организованный, но я стоял с часами в школе, а он занимался с восьми утра – без пяти восемь он был на пороге.

– Цомык, говорят, тоже отличался педантичностью в плане времени.

– Вот, кстати, про Цомыка. Выдающаяся личность. Такого звука, как у Кнушевицкого⁷² и Цомыка, Ростроповичу и не снилось. Ростропович – это Прокофьев, Шостакович. Мощная фигура. А когда Цомык или Кнушевицкий играли шестую вариацию в «Рококо», в зал посмотришь – у слушателей слёзы текут. Кстати, сейчас это не модно. Когда у ученика что-то не получалось, Цомык брал инструмент со словами «ну что здесь играть?!». Ученик смотрел и говорил: «Что здесь играть? Я пойду водителем троллейбуса». И были такие случаи. Вот раньше была не аспирантура, а Meisterschule. Ты уже всё умеешь, и тебе нужно получить исполнительскую огранку. Это был Цомык. А вот текущие технические проблемы – это было не его.

Про Затуловского скажу: то, что он дал мне в плане звукоизвлечения во второй части концерта Брамса – это на всю жизнь. Кстати, он, как и Мирчин, тоже учился у Цейтлина.

– В чём, на ваш взгляд, заключается разница в педагогическом методе Затуловского и Янкелевича?

– Янкелевич вообще не играл, когда преподавал. Я вот сейчас тоже не играю и не занимаюсь, но любой элемент как надо сделать я могу показать. Но сыграть подряд концерт Чайковского я, разумеется, не возьмусь. Сочетание исполнитель-педагог конечно цен-

ное. Янкелевич знал, как это делается, причём не многие выдерживали подобный стиль занятий. Скажем, все люди, которых я называл, они у себя в Ленинграде, Иркутске, Свердловске были звёздами, а приезжая к нему, вдруг переходили на начальное образование: открытые струны, соединение позиций. Причём они потом тоже все играли по-разному.

– Каждый по-разному понимал технологию?

– Нет, ну представьте, если он десять лет играл так, а полгода – по-новому... Все элементы держатся в руках у тех, кто сам за этим следит. Принципы Янкелевича – это продолжение методики Ямпольского. Ямпольский тоже нигде не выступал, но, говорят, в классе элементы все показывал.

Вот вам такой пример приведу. Я также преподаю методику. На уроке я беру инструмент и показываю, как играть скачки на большие расстояния. Ученики говорят: «Как? Вы же не занимаетесь?» Я отвечаю: «Во-первых, я знаю, как это делается. Во-вторых, у вас слух проверяют, когда вы поступаете? Давайте сейчас принесём четвертушку, половинку, трехчетвертную, и на любом инструменте я вам сыграю. Как вы занимаетесь? Вы учите какое-то место, которое не получается и играете его сто раз. На девяностый – ты попал. «О, я выучил!» А на концерте будет сорок пятый. Ты из десяти раз должен попасть одиннадцать». И вот я им показываю, почему всё время попадаю на скачках в нужную ноту. Причём, когда у нас идёт обсуждение на экзамене или конкурсе, педагог комментирует: «Я ему же это говорила!» Сейчас все всё знают, только одни умеют добиться нужного результата, а другие нет, особенно в специальной школе. Ты дальше не будешь играть, пока не выучишь этот приём. Ты профессионал, ты не должен это учить послезавтра. У тебя это должно быть отработано. Ты должен уже в старших классах, зная всё это, думать об исполнительстве. Когда перед концертом педагог говорит ученику «ты думай, думай как переходить в позицию», всё – у него музыка не складывается.

Был такой профессор Григорьев⁷³. Он написал много книг, о Когане⁷⁴, например (очень интересно). Он приехал к нам сюда (набилось много народа в Малом зале) и произнёс: «Заниматься!? Нет, вы должны в трамвае всё выу-

чить». Собрались на кафедре, и я у него спросил: «Скажите, пожалуйста, Владимир Юрьевич, а у Вас свои ученики есть?» Я-то знал, что он пытался в ЦМШ работать – не получилось. Одно дело – иметь теоретические выкладки. Другое – практическая реализация. Книги у него бесподобны. Причём в одной из них он излагает даже метод Янкелевича. И говорит, что не надо заниматься! Заниматься надо столько, сколько у тебя соображает голова.

– Расскажите, пожалуйста, как вы начали заниматься с оркестром? Это был 63-й год?

– Началось это немного раньше. Как известно, зарплаты у музыкантов были маленькие, и предлагались так называемые халтуры. Ну, допустим, в Нижнем Тагиле есть любительский балет и для них нужно сделать фонограмму «Жизели». Это надо после спектакля остаться и ночью записать.

– То есть уже тогда существовали фонограммы для балета?

– Конечно, и они под запись танцевали. У них просто не было оркестра. Дирижёр Эммануил Израильевич Красовицкий⁷⁵ перед самой записью заболел. Элементарно, гриппом.

– Я у него работал концертмейстером на кафедре оперного театра.

– Люди теряют деньги. И меня на руках за пульт занесли и начали уговаривать: «Да ты чего-нибудь помаши, мы сыграем». Я почему-то думал, чем я шире, интенсивнее буду махать, тем они лучше будут играть. Потом ставили «Дон Жуана». Был такой дирижёр Евгений Васильевич Манаев⁷⁶. Он был очень опытным, но если сказать слово «образование», был в этом довольно примитивным человеком. Например, в музыке Пуччини, Леонкавалло оркестровка такая: флейты играют со скрипками, альты с кларнетами, басы с фаготами. И он всё время кого-то «отцеплял». Я говорю: «Евгений Васильевич, другой тембр совсем, там же микст должен получаться». «Какая разница? Зато вокалистов слышно», – отвечал он. Или он обожал, когда на гастролях, допустим, не было второго фагота. Он играл на рояле любую оркестровую партию.

Что такое корректурная репетиция в театре? Когда оркестр занимается отдельно от

певцов. Вот прошла первая корректура, все выходят из оркестра, и Манаев меня останавливает. Он был «под флейтиста» – смурноватый такой. Держит меня за руку и говорит: «Не знаю, что делать в этом ре мажоре – ля мажоре – всё одно и то же в Моцарте». Я ему чего-то начинаю объяснять, насколько важна и тональность, и длительность точки (если написана четверть с точкой сверху – значит должна быть восьмая). Вот такие довольно примитивные вещи я ему начал рассказывать. Он быстро спохватился и произнёс: «Вот вы корректуру и проведите». Вот я начал проводить корректуры.

В 63-м году школьный оркестр вёл Петя Горбунов⁷⁷, Пётр Иванович, главный дирижёр Музкомедии. Хороший человек. А был концерт, где Белкин должен был играть ля-мажорный концерт Моцарта. И он меня встречает и говорит, что сейчас очень занят и просит порепетировать с Белкиным. Я начал репетировать. Заходит Борис Васильевич Слобожанинов⁷⁸, директор. Он был талантливым администратором, великолепным музыкантом, очень хорошим педагогом, фронтовиком, и его подход к обучению в школе был профессиональным. Причём, он себя не выпячивал. С нами советовался во всём. Так вот, он заходит на репетицию, сидит, не уходит. Зовёт меня к себе. А там каждый год был кто-то другой. Был Фридлендер⁷⁹, был Петя Варивода⁸⁰. И Борис Васильевич говорит: «Слушай, мне надоела эта свистопляска, возьмитесь за это дело». Я ему начал объяснять: «Да как это так я могу, когда уже есть дирижёр?» Он сказал: «Я сам Горбунову позвоню». Мне потом Петя звонит и говорит: «Слушай, ты меня так выручил, меня это так тяготит, так неохота возиться». А для меня выступление оркестра было и остаётся таким праздником! Люблю повозиться. Они все у меня друзья, голос я на них не повышаю. Но если мы играем в консерватории в октябре месяце, посмотришь, и чтобы кто-то в разных частях смычка играл, разной аппликатурой – нет. Чтобы он играл Моцарта как Бетховена? Чтобы он знал, что такое *forte* чем отличается акцент с *forte*, чем отличается *sforzando* от акцента в Бетховене. Они знают все эти правила, как это сделать. Вот с тех пор я пятьдесят лет с оркестром, недавно отмечали.

– *В тринадцатом.*

– Да. Когда был Теря и Цомык, они предлагали мне взять консерваторский оркестр. Двадцать лет у меня уже был камерный оркестр в консерватории. После Павермана они предлагали мне взять симфонический. Я сказал: «Ни в коем случае». Во-первых, я занимаюсь тем, что хорошо знаю. Второе – все работают, прибегают неизвестно откуда. Но и не это важно. Скажем, юбилей какого-то композитора – надо играть. А я говорю, что их надо учить играть в оркестре, спокойно играть программы. Вот я вижу – у меня в этот год с виолончелями не очень. Поэтому я беру программу по их умению. Я их учу, мягко говоря, критически относиться к дирижёру.

– *Почему?*

– Вот если я промахнусь, вам дирижёр-профессионал скажет: «Что вы там играете на пятом пульте?» А я скажу, что это из-за меня. Во-вторых, я выходец из вас, из оркестра. Был у Мравинского⁸¹ такой концертмейстер оркестра Виктор Либерман⁸², лауреат конкурса Чайковского. Потом он в Консертгебау был концертмейстером. И он начал дирижировать. Ему говорят: «Но ты же не учился!» Он говорит: «Я знаю как не надо». Это очень важно. Потом, общение с музыкантами: ты можешь на него наорать, а можешь просто позвать и поговорить. Всякие обстоятельства бывают.

Считается, что дирижёр – это профессия второй половины жизни. Допустим, пианист-концертмейстер в опере, который знает репертуар, пожелания вокалистов, особенности взаимодействия с режиссёром, может становиться за пульт. А в симфоническом оркестре (в опере, собственно, тоже симфонический оркестр) важно знание природы исполнения на всех инструментах изнутри. Только один яркий пример: Тосканини сидел в La Scala в группе виолончелей, однажды заболел дирижёр, он вышел дирижировать «Аиду» и уже остался за пультом на всю жизнь, потому что это было не хуже, а, может быть, даже и лучше дирижёра с образованием.

Мануальной технике можно научить кого угодно. Кстати, на сольфеджио тоже дирижируют. Но дирижёр – это не только мануальная техника. Человек за пультом должен быть по своей значимости выше всех ста му-

зыкантинов, которые перед ним сидят. По музыкальному мышлению. И работая особенно с учебными оркестрами, необходимо заниматься с музыкантами исполнительской технологией. Также с духовым оркестром должен заниматься дирижёр-духовик. Вот сейчас Карташов мне скажет: «Сделайте программу с народным оркестром». Я скажу: «Извините, я там ничего не понимаю». То есть в музыке я понимаю, но как это сделать, я не знаю. А дирижёр, который вышел, что называется, из народа, скажем, скрипач, может где-то подсказать валторнистам брать дыхание раньше. То есть всего этого он наслушался у хороших дирижёров, на протяжении многих лет сидя в оркестре. Могу это сказать и про себя тоже. Поэтому очень важен оркестровый опыт дирижёра.

У дирижёров-хоровиков хорошая мануальная техника, но она отличается от дирижёра-симфониста в том плане, что хоровики часто дирижируют по слогам – то есть они очень часто дробят фразы, чтобы была точная дикция вокалистов. Дирижёр, который вышел из оркестра, будет слышать фразу значительно длиннее, выстраивая ее горизонтально. Вот такое мое мнение о дирижёрской профессии.

Если говорить о жизни в профессии: сопрано недолго поёт, тенор – тоже. А бас и меццо-сопрано достаточно долго. Поэтому скрипка – это виртуозный инструмент. На виолончели можно дольше играть как солисту. Конечно, если исполнять «Симфонию-концерт», это требует особых данных.

– *Например Рудин⁸³.*

– Ну, Рудин – это особая статья. Как он играет на виолончели – вообще непонятно. Как он исполняет финал до-мажорного концерта Гайдна! Помню, был я однажды в жюри в Оренбурге. Рудин там давал концерт. Он тогда взял виолончель у кого-то из оркестра. Мы сидим с Шаховской⁸⁴ на концерте, он играет, а она говорит: «Ну, хулиган! Но как здорово!»

– *Князев тоже быстро играет этот финал.*

– Они соревновались, кто быстрее сыграет. Ещё немного о нашем оркестре. Наш оркестр три или четыре года был при коммерческой фирме.

– Это какие были годы?

– С 93-го по 96-й. Фирма называлась ЕКО – Екатеринбургское коммерческое общество, которая занималась экспортом всего: металлов и т. д. Нас возили за рубеж, и как-то мы играли в венском *Schubertsaal* симфониетту Моцарта. Малиновский⁸⁵ уже учился там у Доры Шварцберг⁸⁶ и в этом же концерте играл ля-минорный Баха. И после концерта была рецензия в каком-то издании: «Удивительно: русские молодые музыканты понимают, что такое Моцарт».

– Скажите, а вы дирижированию никогда не обучались?

– Нет, никогда. Я знаю как не надо. Паверман приходил на концерт в десятилетку и говорил: «Ты всё продирижировал!» Он очень наивный человек был. Я ему говорю: «Марк Израильевич, что это значит?» «Ну, у тебя всё правильно», – констатирует он. Я объяснил: «Марк Израильевич, перед моими глазами было столько дирижёров, а потом – я музыкант». Что касается дирижёрской техники... Руки Фридендера – это же кошмар был какой-то. А вот сидишь в оркестре с Паверманом «как в санях». С Фридендером как мы играли – непонятно! Идешь в зал – вот мороз по коже! Какое-то внутреннее состояние передавалось. Был очень одухотворенный музыкант.

Вообще, десятилетка должна называться именем Василия Михайловича Андрианова⁸⁷. Он был первым секретарём Свердловского обкома партии. У него подрастал Миша⁸⁸, способный мальчик. Глезер откуда-то узнал и взялся сам Мишу учить. И в какой-то момент он пошёл к Андрианову, взял делегацию (был Луфер⁸⁹, ещё кто-то). Пришли и говорят: «Вот сюда эвакуировали Одесскую, Киевскую, Харьковскую, Московскую консерватории и столько детей». Я думаю, что если бы не Василий Михайлович, этого бы всего не было. Шутишь что ли: во время войны не госпиталью отдать здание в центре города, а школе!

Впоследствии я много встречался и имел дело с сыном Василия Михайловича – Михаилом Васильевичем Андриановым, который потом учился в Институте имени Гнесиных и приехал сюда обратно работать в Уральскую консерваторию, затем был заведующим кафедрой и ректором. Он был человеком очень замкнутым и, казалось, малообщительным. Вме-

сте с тем, когда я это понял, встречая его даже на улице, я просто останавливался (от меня шла инициатива) и задавал какой-то вопрос, не относящийся к музыке, консерватории или десятилетке – о погоде, допустим. Он сразу оттаивал, начинал улыбаться, и мы так разговаривали хоть на улице, хоть в коридоре консерватории. Я уж не говорю, что это был великолепный музыкант, который вырастил много хороших профессионалов.

– С какими артистами вам пришлось играть в филармонии?

– Я был на пятом курсе. Приехал Курт Зандерлинг⁹⁰. Он был из Германии, в 33-м году бежал. В Москве на Всесоюзном радио он был пианистом. Потом начал немного дирижировать, а затем Мравинский позвал его к себе вторым дирижёром. И вот он приехал к нам. Мы с Терей всё время вспоминали: была Первая симфония Брамса и Восьмая Бетховена. Это было такое событие! Настолько всё было необычно, настолько интересно! И сейчас если где-то слышу Восьмую симфонию, я не воспринимаю её после Зандерлинга. Самое интересное: вот прошёл сегодня концерт с Зандерлингом, а на следующий день должен репетировать Натан Факторович⁹¹ из Новосибирска, очень хороший дирижёр. Началась репетиция. Факторович встаёт за пульт. И «повисла» пауза буквально минуты на три. Затем он сказал: «Вы знаете, я вчера был на концерте. Давайте сегодня не будем репетировать?» Все всё поняли. То есть он, очень хороший дирижёр, видел, что люди настолько возвысились как музыканты, и предложил сделать перерыв. И все это оценили. Ведь ни один дирижёр не скажет, что он слабее предыдущего. Всё дело в том, что в нашем исполнительском ремесле есть один момент. Вот скажи мне (не буду говорить «продирижировать») промахать Пятую симфонию Чайковского – хоть я этого никогда не делал, но я смогу. А скажи мне, что через месяц надо сыграть концерт Чайковского – нет, мне года три надо, чтобы восстановиться. В этом всё дело. Играть – не дирижировать.

– Но от дирижёра многое зависит...

– Я всё это понимаю, но, как ремесло, это легче сделать. Плохо продирижировать легче, чем плохо сыграть. Хоть что-то сыграть... А хоть

что-то продирижировать: музыканты без тебя сыграют. Ты им только не мешай. Твоё дело: раз-два, а потом – раз-два-три. Вот, я восхищаюсь как Энхэ⁹² работает с молодёжным оркестром. Они, во-первых, играют очень хорошо. Поскольку его «девичья» профессия – виолончелист, это очень много значит. В равной степени, как Лисс⁹³ – кларнетист. Когда Феликсу Коробову говорят, что у музыканта «девичья» профессия баянист, он: «Всё-всё». Вот сколько было конкурсов в театр Станиславского – он никого не бѣрет из народников. В Берлине в ФРГ были условия приѣма на дирижѣрский факультет: музыканты оркестровых инструментов и пианисты. Антон Шабуров⁹⁴, между прочим, очень способный человек, всё у него хорошо. Но когда на факультете оперно-симфонического дирижирования семь из восьми баянисты – это ненормально. Дело в том, что у них в училище у всех есть дирижирование, и приходят в консерваторию – у них дирижирование. А у струнников и пианистов этого нет.

Но вернёмся к теме. Вспоминая приезжих дирижѣров, на память приходит знаменитый Абрам Стасевич⁹⁵. Это личность невероятной эмоциональности. Например, после каждого перерыва в оркестре он менял рубашки. Он много дирижировал и своей музыки, и музыки советских композиторов. Приезжали все: Константин Иванов⁹⁶, Натан Рахлин⁹⁷, Арнольд Кац⁹⁸. Оган Дурян⁹⁹ такой был – замечательный дирижѣр.

– *А вы подспудно наблюдали за стилем дирижирования?*

– А как же?! Но я не собирался специально становиться дирижѣром. Понимаете, у меня отец, с начальным образованием, говорил: «Смотри какую я дал тебе специальность – как бы ты не играл, тебя не посадят». Потом он мне говорил: «Ты сегодня хорошо стоял». Ну вот, я кончил консерваторию. Он мне говорит: «Ну, а дальше что?» То есть человек с химическим карандашом за ухом и мешком пятьдесят килограмм за спиной на товарном дворе, а говорит такие вещи: «Ну, а дальше что?» Я говорю: «Ну, я уже первый человек в оркестре». «Ну, а дальше что?» Ну, потом я подумал и, случайно-неслучайно, начал дирижировать.

Потом мне в Москве во время юношеского конкурса Грач говорит: «В Новосибирске

Брон¹⁰⁰ сделал конкурс. А Вы чего у себя не можете сделать?» Я подумал, попробовал – могу.

Когда Иванов первый раз позвал меня председателем Госкомиссии Московской консерватории, я сразу ответил: «Нет!» «Сколько вам дать времени подумать? Давайте я Вам через три дня позвоню?» – спросил он. Он звонит, а я ему: «Володя, я что, буду учить Грача и Шаховскую как играть Баха, что ли?» «Да всё вы сможете!» – возразил он. Ладно, еду в поезде сутки. Мне нехорошо. Завтра утром сажусь: что я буду делать вообще? В десять утра сели. Играют, а я сижу и у меня в голове не знаю что. Целый день играют, в шесть часов кончается экзамен. Зал надо освободить, поскольку концерт в семь. Идѣм в деканат. Чего-то начали спорить и вдруг на меня наехало: «Так, стоп! Господа, вы меня пригласили председателем, вот кому дам слово, тот будет говорить». Были бурные аплодисменты. И так каждый высказался. Я делаю вывод: вот я присоединюсь к этим. Никаких «четвертый такт в фуге соль минор», «там хотелось бы». Нет, я это себе не позволю. Важно общее впечатление. Это было несколько лет. Потом меня сменил Владимир Иванович Стопичев¹⁰¹. И он мне сказал: «Я почитал ваши отчѣты (а он списывал с моих отчѣтов) и я понял, что вы делаете одну неправильную вещь. Я сделал так: зачитал свои оценки и спросил: «Так, кто против?» И обсуждение длилось пять минут».

В следующий раз приезжаю и делаю такую оговорку: «Я могу предложить свои точные оценки и согласен выслушать ваши поправки в ту или другую сторону, не только на повышение. Могу сказать про виолончелистов: вот этим у меня точно тѣрные пятѣрки». А Наталия Николаевна Шаховская говорит: «А я скажу за остальных». То есть если раньше обсуждение длилось по два-три часа – стало пятнадцать минут.

Я поставил в первый приезд две тройки. Прибежал Попов¹⁰², фэготист с духовой кафедры: «Что вы? А нам что делать?» Говорю: «Не знаю, но такой игры я на периферии не слышал. Человек либо принят неизвестно как, либо он пять лет ничего не делал». В итоге уговорили поставить четыре с минусом. Соколов¹⁰³ меня поздравил – он позвал к себе в кабинет. Это ещё когда он был ректором до министра.

– *Расскажите, пожалуйста, о солистах, которые приезжали при вас.*

– В советское время, особенно после войны, гастролировали пять пианистов, три скрипача, три виолончелиста. Всё. Они садились в поезд в Москве и ехали до Владивостока. Или с севера на юг или с запада на восток. У струнников было обычно так: сегодня он играет сольный концерт с пианистом, а на следующий день – с оркестром. Для начала перечислю пианистов: Гилельс, Флиер, Зак, Ведерников, Мержанов (с Мержановым была история – попозже расскажу). Скрипачи: Ойстрах, Буся Гольдштейн, Фихтенгольц¹⁰⁴, Лиза Гилельс¹⁰⁵. Виолончелисты: Шафран¹⁰⁶, Кнушевицкий, Феркельман¹⁰⁷ (папа Николая Петрова). Другие доступ не имели. Сегодня если человек в афише стоит – вы его знаете? Нет.

Сейчас есть Никита Борисоглебский¹⁰⁸, у которого, кстати, раньше была фамилия Чебаксаров. Он у меня играл на конкурсе в младшей группе. Никита в четырнадцать лет поступил в Московскую консерваторию, а в девятнадцать её закончил. Замечательный скрипач. На репетиции он играл Концерт Шостаковича, и он так знает партитуру! То есть на каждую шестнадцатую он может сделать замечание.

А с Мержановым была такая история. Весной он просто здорово сыграл Третий концерт Рахманинова. И его пригласили на открытие сезона на следующий год. А открытие сезона всегда было таким праздником в филармонии, так обставлялось всё красиво. Он сыграл начало темы и поплыл, и поплыл. То есть мы не знали вообще, что делать. В итоге сыграли, но ведь такое выдающееся исполнение было весной! Помню с Зетелем¹⁰⁹ была Рапсодия на тему Паганини, в которой он потерялся и кричал: «Ловите меня, ловите!»

Я играл все пять концертов Бетховена с Гилельсом.

– *А можно поподробнее?*

– Я работал в опере концертмейстером, а когда что-то в филармонии происходило, я сидел на первом пульте. Играем двойную экспозицию, начало. Ни дай Бог две шестнадцатых не соответствуют одной восьмой! Он рыжий вот так повернется, что мороз по коже. Сам играл – ритм невероятный. Паверман: «Миличка, тебя темп устраивает?» А он так *посмотрит*... Не по-

тому, что он его не любил, а такой вот жёсткий человек был. (По-моему, у него педагогическая работа не шла.) И невольно воспитываешься на этом. Он на рояле играл такие штрихи! Они были перенесены как бы от струнных, от духовых. У него всё было понятно. Мы играем, а он полностью имитирует это на рояле. Или, скорее, мы повторяем, что он играл. И почему-то мне запомнился больше, чем другие, именно Четвёртый концерт.

– *А в опере, какие спектакли вам запомнились?*

– Я вот пришёл, мне безумно нравилось играть «Кармен». Поскольку мы в консерватории играли «Онегина», а там ни одной ноты *solo* нет. Поэтому я старался эту оперу не играть. А так все балетные *solo* я играл. Вплоть до того, что приехала прима-балерина Рябинкина¹¹⁰, а у меня температура под сорок. Директором тогда был Макс Ефимович Ганелин¹¹¹. Полдня три врача со мной возились (он привёз врачей). В итоге, меня увезли, и я играл *solo*. На следующий день был приказ: «Три месячных оклада». Платил мне персональную ставку и за это имел выговоры. А вот он умер в 69-м, а я в 70-м ушёл. Большинство прим ушло из театра. Пришёл такой Серебряков¹¹² (парторгом был, флейтист) и начал: «Это можно, это нельзя». Стал блюсти букву закона – он ничего не нарушал. А Ганелин брал многое на себя и имел неприятности.

Мы с Архиповой¹¹³ пришли в один день в театр. Но я после консерватории, а она ещё после архитектурного института и консерватории. Вот пела-пела Архипова. На гастролях в Кироводске она приехала с Всемирного фестиваля молодежи в 57-м году из Варшавы. А в Кироводске театр и вокзал расположены рядом. И мы стоим на балкончике, на возвышении, и она говорит: «Не знаю что делать – пригласили стажёром в Большой театр». Я говорю: «Вот ты, конечно, думаешь петь «Кармен». Сколько меццо в театре?» «Одиннадцать...» – отвечает она. «Ну и тогда ты будешь петь двенадцатой?» И вдруг приезжает Монако и по какой-то случайности она попадает на этот спектакль. Вот случай в жизни! И всё – вертикальный взлёт. Архипова уезжает в Большой театр. Макс Ефимович на худсовете: «Как же быть? Чего делать?» Через какое-то время он привозит Женю Алтухову¹¹⁴. А публика уже «наелась»

Архиповой вот *так*. И та оказалась нисколько не хуже. В Кисловодске слушали на худсовете Ваню Субботина¹⁵. Неказистый парень, солист филармонии в Кисловодске. А у Ганелина был нюх. «Давайте, попробуем», – говорит он. Он пел Турриду в «Сельской чести», де Грие в «Манон» Массне. Приходил Иван Семёнович Козловский¹⁶, становился в ложу, слушал «Грёзы» де Грие и уходил. Другой Ваня – Щетинин¹⁷. Здесь меня срочно зовут – пробуются тенор из ансамбля УралВО. Я иду по коридору и слышу Лемешева¹⁸. Настолько голос был похож! Он не боялся верхних нот. В «Фаусте» «Светлый ангел обитает» я играю *solo* скрипки. Я один смычок сменяю, другой, а он на меня так *смотрит*. Говорю: «Ваня, но вот как?» Он отвечает: «Меня высшее образование не обременяет».

Козловский приехал на юбилей театра в 1962-м – 50 лет тогда опере исполнилось. С Уховым¹⁹ вышли на сцену и пели сцену дуэли: «Враги, враги – давно ли...». Потом всё останавливается и Иван Семёнович говорит: «Вася, ну какой же ты мне враг?» Так был задуман юбилейный номер.

Помню, Козловский обращал внимание на определённые нюансы в оркестровой партии: на репетиции он пел арию Лознгриня, спустился в оркестр и литавристу показывал где надо играть – не по центру литавр, а вот *здесь*. Позже меня вызывает и говорит: «Собери мне, пожалуйста, секстет». И он с нами записал «Я встретил вас».

– *Эта запись сохранилась?*

– Говорят, есть какая-то неаполитанская песня со скрипкой. Мне даже давали кассету, но я не знаю где она. Потом в 66-м году у нас были гастроли в Ялте. Новый театр. После второго акта «Лебединого» заходит Иван Семёнович и говорит: «Ну, где здесь мой скрипач?»

Вот я проработал семнадцать лет в Оперном и нисколько не жалею. И вовремя ушёл. Тогда театр был единым целым. Вот я, допустим, играю первым какое-то *solo* – все певцы приходили слушать. Кто-то вводился в спектакль, скажем, «Чио-Чио-Сан» – все приходили слушать. Домашний был такой театр.

– *А как оркестр десятилетки получил своё название «Лицей-камерата»?*

– Получилось так. Когда мы были при коммерческой фирме, они обязали нас, чтобы мы именовались камерный оркестр «ЕКО». У них было отделение в Южной Африке, и мы от них съездили в Стокгольм и Вену. Президент компании вообще хотел, чтобы мы играли даже во время переговоров. Но я подумал, что у оркестра уже было название. А в то время школа получила дополнительную приставку «лицей». Вот я и назвал оркестр «Лицей-камерата» (тогда шёл 1996 год). А когда стал колледж, переименовывать снова что ли? Вообще мы хотим добиться, чтобы слово «колледж» было в скобках, а основным названием осталось «Средняя специальная музыкальная школа».

Примечательный факт из того времени: ребята в оркестре как-то получали зарплату больше, чем артисты филармонии и наши учительницы. Была буря возмущения.

– *Вы выстраивали какую-то репертуарную стратегию?*

– Она и сейчас есть. Во-первых, мы играем что-то крупное в начале концерта. Крупное не по времени. Ну, скажем, какую-нибудь небольшую симфонию или дивертисменты Моцарта. Что-то в этом роде. Потом идут, обязательно, пианист, виолончелист, скрипач. Причём в оркестре я придерживаюсь строго правила: они играют на определённом пульте не потому, что лучше остальных. Вот они пришли в девятый класс – они садятся сзади. И двигаются с каждым классом. То есть получается, что они посидели на всех местах в оркестре. С оркестром играет концертмейстер. Так раньше Мирчин играл в филармонии. Значит, играют солисты, потом идут оркестровые пьесы. Если есть пианист и концерт в двух отделениях, он обязательно играет в начале второго отделения.

У нас 14 ноября концерт в филармонии, где-то в конце октября мы всегда в консерватории играем. Традиционно 16 апреля мы едем в Снежинск. Нас там любят. Делаем допуск. Зал битком. Причём, там ведь много учёных – приходят всегда человек десять уже в возрасте. Они все когда-то учились в музыкальных школах. Раньше ездили и в Новоуральск. Где мы только не были. Но сейчас – финансы. Транспорт один только.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Волож (Усминская), Софья Львовна (1937–2019) – музыковед. Работала преподавателем Гурьевского музыкального училища им. Д. Нурпеисовой (до 1964). С 1968 г. работала в Алма-Ате преподавателем в консерватории (ныне Казахская национальная консерватория им. Курмангазы).

² Столярский, Пётр Соломонович (1871–1944) – советский скрипач-педагог. Народный артист УССР (1939). Основатель специальной музыкальной школы для одарённых детей в Одессе (1933). Кавалер ордена Трудового Красного Знамени (1937). Преподавал в Свердловской специальной музыкальной школе-десятилетке при Уральской консерватории (1941–1944). Похоронен в Свердловске.

³ По легенде именно об этом доме писал Владимир Маяковский в стихотворении «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру». В действительности дом был сдан в 1930 г., в то время как поэт посетил Свердловск в 1928 г.

⁴ Кóргуль, Галина Ивановна (1920–2003) – преподаватель английского языка специальной музыкальной школы, ветеран Великой Отечественной войны.

⁵ Штаркман, Наум Львович (1927–2006) – советский и российский пианист, композитор, профессор Московской консерватории (1987). Заслуженный артист РСФСР (1990). Народный артист Российской Федерации (1996). Кавалер Ордена Почёта (2001). Во время эвакуации сначала учился в Свердловском музыкальном училище, затем с 1943 г. – в открывшейся Свердловской специальной музыкальной школе-десятилетке при Уральской консерватории у И. Д. Глезера. В 1944 г. поступил в Московскую консерваторию в класс К. Н. Игумнова, которую окончил в 1949 г. Далее занимался у М. И. Гринберг. Лауреат V Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена (Варшава, 1955, 5-я премия); победитель Международного конкурса пианистов имени Вианы да Мотта (1957); лауреат I Международного конкурса им. П. И. Чайковского.

⁶ Муравлёв, Юрий Алексеевич (1927–2012) – советский и российский пианист. Заслуженный артист РСФСР (1981). Учился в Свердловской специальной музыкальной школе-десятилетке при Уральской консерватории и в Свердловской консерватории по классу фортепиано у профессора Б. С. Маранц, по композиции у профессора В. Н. Трамбицкого (1944–1947). В 1952 г. окончил Московскую консерваторию у Г. Г. Нейгауза. Солист Москонцерта (1957–1967). Преподавал в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (1959–1961), в Московской консерватории (с 1967). Лауреат Всероссийского конкурса исполнителей (1943, 3-я премия), Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1945, 3-я премия), Всемирного фестиваля молодежи (Будапешт, 1949), IV Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена (Варшава, 1949, 4-я премия); почётный диплом и бронзовая медаль на Международном конкурсе им. В. А. Моцарта (Зальцбург, 1956).

⁷ Готсдинер, Арнольд Львович (1920–2003) – музыкант, ученик и ассистент профессора П. С. Столярского, доктор психологических наук, кандидат педагогических наук, автор книги «Музыкальная психология» (М., 1993).

⁸ Гольдштейн, Борис Эммануилович (1922–1987) – советский скрипач-вундеркинд, музыкальный педагог. Лауреат Международного конкурса им. Г. Венявского (1935) и Международного конкурса им. Э. Иззи (1937).

⁹ Ойстрах, Давид Фёдорович (1908–1974) – советский скрипач, альтист, дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1953). Лауреат Ленинской (1960) и Сталинской премий первой степени (1943). Лауреат Всесоюзного конкурса (1935, 1-я премия), Международного конкурса им. Г. Венявского (1935, 2-я премия), Международного конкурса им. Э. Иззи (1937, 1-я премия).

¹⁰ Унтерберг, Михаил Ефимович – советский и молдавский скрипач, профессор Кишинёвской консерватории. Учился у П. С. Столярского в Одессе, затем, в эвакуации, – в Свердловской консерватории у М. И. Лидского.

¹¹ Глезер, Иосиф Давидович (1895–1969) – киевский пианист. В годы Великой Отечественной войны эвакуировался в Свердловск. Был первым директором Свердловской специальной музыкальной школы при Свердловской консерватории (с 1943), ректором Свердловской консерватории (1944–1945).

¹² Щёлоков, Вячеслав Иванович (1904–1975) – советский трубач, дирижёр, композитор и педагог. Профессор (1947) и ректор Уральской консерватории (1950–1953). Работал в консерватории с 1936 по 1975 гг.

¹³ Бакалейников, Николай Романович (1881–1957) – русский и советский флейтист и композитор. Профессор (1940) и директор Свердловской консерватории (1939–1941).

¹⁴ Лидский, Михаил Исаакович (1886–1949) – русский и советский музыкант, скрипач. Заслуженный артист РСФСР (1933). Профессор Уральской консерватории (1934).

¹⁵ Шварц, Наум Абрамович (1908–1991) – советский скрипач, педагог. Дипломант Всесоюзного конкурса. Преподавал в Уральской консерватории (1949–1991).

¹⁶ Мадатов, Сергей Яковлевич (1911–1978) – советский скрипач и музыкальный педагог.

¹⁷ Мострас, Константин Георгиевич (1886–1965) – советский скрипач и музыкальный педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1937). Преподавал в Московской консерватории (1922–1965), работал концертмейстером оркестра Большого театра СССР; доктор искусствоведения (1940).

¹⁸ Кондрашин, Кирилл Петрович (1914–1981) – советский дирижёр. Народный артист СССР (1972). Лауреат двух Сталинских премий (1948, 1949) и Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки (1969).

¹⁹ Цомык, Герц Давидович (1914–1981) – советский виолончелист. Заслуженный артист РФ (1981), профессор. Лауреат I Всесоюзного конкурса. Преподавал в Уральской консерватории (с 1952).

²⁰ Гибалин, Борис Дмитриевич (1911–1982) – советский композитор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1956) и Бурятской АССР (1971). Профессор и ректор Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского (1963–1975).

²¹ Теря, Георгий Иванович (1923–1998) – советский и российский альтист, преподаватель. Заслуженный артист РСФСР (1981). Концертмейстер группы альтов Свердловского симфонического оркестра (1947–1964). Художественный руководитель Уральского струнного квартета им. Н. Я. Мяковского (1950–1990). Профессор Уральской консерватории (1984).

²² Маранц, Берта Соломоновна (1907–1998) – советская и российская пианистка, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1972), профессор. Диплом и премия за лучшее исполнение произведений Бетховена на II Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (Москва, 1938). Преподавала в Свердловской консерватории и школе-десятилетке со дня их основания. Заведовала кафедрой специального фортепиано в Горьковской консерватории (1954).

²³ Позняковская, Наталия Николаевна (1889–1981) – пианистка, педагог. Была профессором и заведующей кафедрой фортепиано в Уральской консерватории (1944–1963), параллельно преподавала фортепиано в музыкальной школе-десятилетке при Уральской консерватории (1945–1963).

²⁴ Богомаз, Мария Григорьевна (1914–2000) – пианистка, профессор (1992). Солистка Киевской (1932–1936) и Свердловской филармоний (1937–1946), Свердловского радиокомитета (1936–1937). Преподавала в Уральской консерватории (1936–1999).

²⁵ Майер, Маргарита Васильевна (1930–2016) – пианистка Свердловского радио и телевидения (1955–1968), концертмейстер Свердловской филармонии (1968–1980), преподаватель музыкального училища им. П. И. Чайковского (1957–2010).

²⁶ Шморгонер, Александр Давидович (1908–1971) – советский дирижёр. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1960). Преподавал в оперном классе Свердловской консерватории (с 1938). Главный дирижёр Свердловского театра оперы и балета (1953–1955), Свердловского радиокомитета.

²⁷ Людмилин, Анатолий Алексеевич (1903–1966) – советский дирижёр и педагог. Народный артист РСФСР (1958). Лауреат двух Сталинских премий второй степени (1947, 1951). Преподавал в Свердловской консерватории (1939–1944, 1955–1960). Главный дирижёр Свердловского театра оперы и балета (1933–1941, 1955–1960).

²⁸ Мирчин, Лев Моисеевич (1927–2011) – советский и израильский скрипач. Заслуженный артист РСФСР (1981). Преподавал в Свердловской консерватории (1953–1990), концертмейстер симфонического оркестра Свердловской филармонии (1951–1964), солист Свердловской филармонии (1951–1990). Первая скрипка квартета им. Н. Я. Мяковского 1957–1980).

²⁹ Цейтлин, Лев Моисеевич (1881–1952) – советский скрипач и педагог. Ученик Л. С. Ауэра и Э. Изаи. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1927). Доктор искусствоведения (1941). Профессор Московской консерватории (1920–1952).

³⁰ Афанасьев, Борис Игнатьевич (1920–1992) – советский дирижёр. Народный артист РСФСР (1971). Работал в БССР и УССР. Дирижёр Пермского театра оперы и балета (1960–1976).

³¹ Рождественский, Геннадий Николаевич (1931–2018) – советский и российский дирижёр, пианист, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Герой Социалистического Труда (1990). Народный артист СССР (1976). Лауреат Ленинской премии (1970) и Государственной премии РФ (1995). Полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством».

³² Тихонов, Кирилл Клементьевич (1921–1998) – советский и российский дирижёр, профессор. Народный артист России (1997). Преподавал в Уральской консерватории (1960–1968, 1972–1977). Дирижёр Свердловского академического театра оперы и балета (1960–1968, 1972–1977).

³³ Рутгер, Валерий Дмитриевич (1924–2010) – советский и казахстанский музыкальный деятель, дирижёр, профессор.

³⁴ Дементьев, Юрий Викторович (1925–2005) – советский оперный певец (бас). Заслуженный артист РСФСР (1976). Солист Большого театра СССР (1953–1977). Первый директор Красноярского театра оперы и балета.

³⁵ Ульянкина, Антонина Васильевна – советская певица. Работала в Большом театре СССР и в Свердловской филармонии.

- ³⁶ Соколов, Андрей Александрович (1918–1984) – советский оперный певец (тенор). Заслуженный артист РСФСР (1968). Закончил Уральскую консерваторию. Солист Большого театра СССР (1953–1983).
- ³⁷ Колобов, Евгений Владимирович (1946–2003) – советский и российский дирижёр-симфонист, театральный деятель, основатель и художественный руководитель Московского театра «Новая опера» (1991–2003). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1979). Народный артист РСФСР (1983). Дирижёр Свердловского академического театра оперы и балета (1974–1981).
- ³⁸ Штоколов, Борис Тимофеевич (1930–2005) – советский и российский оперный певец (бас). Народный артист СССР (1966). Лауреат Государственной премии СССР (1981) и Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки (1976).
- ³⁹ Гуляев, Юрий Александрович (1930–1986) – советский оперный и эстрадный певец (баритон), композитор. Народный артист СССР (1968).
- ⁴⁰ Парашин, Михаил – советский скрипач. Работал концертмейстером вторых скрипок симфонического оркестра Свердловской филармонии.
- ⁴¹ Чунихин, Нариман Евгеньевич (1929–1995) – советский и российский дирижёр. Главный дирижёр Симфонического оркестра Свердловской филармонии (1970–1975).
- ⁴² Балдаев, Михаил Лазаревич (р. 1931) – советский и российский виолончелист, дирижёр. Народный артист Бурятии. Заслуженный деятель искусств России.
- ⁴³ Новицкая, Ирина Всеволодовна – советская и российская скрипачка. Работала преподавателем в Пермском музыкальном училище и, по возвращении в Свердловск, – в специальной музыкальной школе-десятилетке.
- ⁴⁴ Беляев, Владимир Фёдорович (р. 1923) – скрипач. Заслуженный артист РСФСР (1977), ветеран Великой Отечественной войны, солист Свердловской государственной академической филармонии.
- ⁴⁵ Войсунская-Кауфман, Полина Яковлевна (р. 1928) – советская и российская скрипачка. Заслуженная артистка РСФСР (1986). Родилась в Киеве. Закончила Уральскую консерваторию. Работала концертмейстером оркестра Пермского театра оперы и балета, с 1964 г. – концертмейстер оркестра театра оперы и балета в Горьком (ныне Нижний Новгород).
- ⁴⁶ Затуловский, Марк Леонтьевич (1907–1969) – советский скрипач, педагог. Преподавал в Уральской консерватории (с 1952).
- ⁴⁷ Гильель, Эмиль Григорьевич (1916–1985) – советский пианист, педагог. Народный артист СССР (1954). Лауреат Ленинской (1962) и Сталинской премий первой степени (1946), Герой Социалистического Труда (1976). Лауреат I Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Москва, 1933, 1-я премия), Международного конкурса пианистов (Вена, 1936, 2-я премия), Международного конкурса им. Э. Изаи (Брюссель, 1938, 1-я премия).
- ⁴⁸ Белкин, Борис Давидович (р. 1948) – советско-бельгийский скрипач и педагог. Учился в специальной музыкальной школе-десятилетке при Уральской консерватории у В. Л. Усминского. Окончил московскую Центральную музыкальную школу, затем Московскую консерваторию у Ю. И. Янкелевича. Победитель Всесоюзного конкурса скрипачей (1973). С 1974 г. живёт в Бельгии. Выступает с самыми известными оркестрами и крупнейшими дирижёрами. Преподаёт в Льежской консерватории, в Академии Киджи (Сиена).
- ⁴⁹ Софроницкий, Владимир Владимирович (1901–1961) – русский и советский пианист, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1942). Профессор Ленинградской (с 1936) и Московской консерваторий (с 1942). Лауреат Сталинской премии первой степени (1943).
- ⁵⁰ Ямпольский, Абрам Ильич (1890–1956) – советский скрипач, педагог, профессор Московской консерватории. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1937). Доктор искусствоведения (1940).
- ⁵¹ Ярви, Неэме (р. 1937) – эстонско-американский дирижёр. Лауреат Государственной премии СССР (1978).
- ⁵² Введенская, Любовь Васильевна – директор Свердловской специальной музыкальной школы-десятилетки в 50-е годы.
- ⁵³ Газелериди, Александр Александрович (р. 1947) – скрипач, музыкальный деятель. Заслуженный деятель искусств России. Работал в Свердловском государственном симфоническом оркестре в группе первых скрипок (с 1973); художественный руководитель творческих программ Свердловской филармонии.
- ⁵⁴ Третьяков, Виктор Викторович (р. 1946) – российский скрипач, дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1987). Лауреат Государственной премии РСФСР им. М. Глинки (1981), Премии Ленинского комсомола (1967) и Премии Президента Российской Федерации (2001).
- ⁵⁵ Спизаков, Владимир Теодорович (р. 1944) – российский дирижёр, скрипач, педагог. Народный артист СССР (1990). Народный артист Украины (1999). «Артист мира ЮНЕСКО» (2006). Лауреат Государственной премии СССР (1989) и РФ (2012). Полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством». Художественный руководитель и главный дирижёр Национального филармонического оркестра России и Государственного камерного оркестра «Виртуозы Москвы». Президент Московского международного Дома музыки.

- ⁵⁶ Дубровская, Лидия – советская и российская скрипачка. Лауреат Международного конкурса М. Лонг и Ж. Тибо (Париж, 1971, 1-я премия).
- ⁵⁷ Лешетицкий, Теодор (1830–1915) – польский пианист, музыкальный педагог и композитор.
- ⁵⁸ Балашов, Андрей Викторович – советский и российский скрипач. Основной композитор свердловской группы «Трек». Ныне концертмейстер оркестра «Новая опера» (Москва).
- ⁵⁹ Савушкина, Ольга Николаевна – советская и российская скрипачка. Работала концертмейстером вторых скрипок в Свердловской филармонии. Ныне играет в группе вторых скрипок Госоркестра России им. Е. Ф. Светланова (Москва).
- ⁶⁰ Элькин, Леонид Евсеевич (р. 1955) – российский скрипач, педагог. Работал в оркестрах Екатеринбургского театра оперы и балета и Свердловской филармонии. В составе групп «Доктор Фауст», Music Forum и биг-бенда принимал участие в международных джазовых фестивалях. Выступал с сольными программами в России и за рубежом (США, Мексика, Израиль). Преподаёт в Уральском музыкальном колледже (музыкальной школе-десятилетке).
- ⁶¹ Фролов, Игорь Александрович (1937–2013) – советский и российский скрипач, педагог. Народный артист России (1997). Был ассистентом кафедры скрипки Д. Ф. Ойстраха (1965–1971). Профессор кафедры скрипки Московской консерватории (1998), солист Москонцерта (с 1964). Лауреат Всероссийского конкурса скрипачей (1959), Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1960), Международного конкурса скрипачей им. Дж. Энеску (Бухарест, 1961), Международного конкурса им. М. Лонг и Ж. Тибо (Париж, 1967).
- ⁶² Иванов, Владимир Михайлович (р. 1948) – советский и российский скрипач, педагог. Народный артист РФ (1994). Преподаёт в Московской консерватории (с 1974), профессор (с 1997), заведующий кафедрой скрипки (с 1999), декан оркестрового факультета (с 2001). Лауреат Международного конкурса им. И. С. Баха (Лейпциг, 1972, 1-я премия).
- ⁶³ Долинская, Елена Борисовна (р. 1936) – музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств России, лауреат Премии Правительства Российской Федерации в области культуры и Премии Москвы в области литературы и искусства. Член Союза композиторов (1976).
- ⁶⁴ Грач, Эдуард Давидович (р. 1930) – советский и российский скрипач, альтист и дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1991). Лауреат конкурса музыкантов-исполнителей II Международного фестиваля молодежи и студентов (Будапешт, 1949, 1-я премия), Международного конкурса им. М. Лонг и Ж. Тибо (Париж, 1955, 2-я премия), Международного конкурса им. П. И. Чайковского (Москва, 1962, 5-я премия).
- ⁶⁵ Шкарупа, Валерий Дмитриевич (р. 1958) – советский и российский пианист, педагог. Заслуженный артист РФ (2001). Заслуженный деятель искусств РФ (2010). Профессор, ректор Уральской консерватории (с 2010). Лауреат Международного конкурса им. Ф. Листа (Будапешт, 1991); дипломант I Международного конкурса им. С. В. Рахманинова (Москва, 1993).
- ⁶⁶ Блинов, Евгений Григорьевич (1925–2018) – советский и российский исполнитель на балалайке, дирижёр, профессор (1971). Заслуженный артист УССР (1960). Народный артист РСФСР (1985). Почётный член Петровской академии искусств.
- ⁶⁷ Горелик, Вольф Михайлович (1933–2013) – советский и российский дирижёр. Народный артист Российской Федерации (1999).
- ⁶⁸ Мынбаев, Тимур Каримович (1943–2011) – советский и российский дирижёр, композитор, музыковед, профессор. Заслуженный деятель искусств Казахской ССР. Член Союза Композиторов России.
- ⁶⁹ Бочкова, Ирина Васильевна (1938–2010) – советская и российская скрипачка. Народная артистка России (1995). Профессор Московской консерватории, заведующая кафедрой скрипки. Лауреат Всесоюзного конкурса (1961, 1-я премия), Международного конкурса им. П. И. Чайковского (Москва, 1962, 2-я премия), Международного конкурса им. М. Лонг и Ж. Тибо (Париж, 1963, 1-я премия).
- ⁷⁰ Мильштейн, Владимир Петрович (р. 1951) – скрипач и педагог. Кандидат искусствоведения (1985). Преподавал в Уральской консерватории (1976–1992). В настоящее время проживает в г. Гвадалахара (Мексика).
- ⁷¹ Пешков, Иван Сергеевич (р. 1979) – скрипач, музыкальный деятель. Солист камерного оркестра *Musica Viva* под управлением Александра Рудина (2002–2007); артист оркестра *musicAeterna* в Пермском театре оперы и балета (2011–2019); директор Симфонического оркестра Пермского театра оперы и балета (2019). Сын виолончелиста С. Ф. Пешкова.
- ⁷² Кнушевицкий, Святослав Николаевич (1908–1963) – советский виолончелист. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1956). Профессор Московской консерватории. Лауреат Сталинской премии третьей степени (1950). Победитель Первого Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1933).
- ⁷³ Григорьев, Владимир Юрьевич (1927–1997) – советский и российский музыковед, педагог. Заслуженный деятель искусств России (1994). Доктор искусствоведения (1981). Преподавал в Московской консерватории (1961–1997).

⁷⁴ Коган, Леонид Борисович (1924–1982) – советский скрипач, педагог. Народный артист СССР (1966). Лауреат Ленинской премии (1965); Всемирного фестиваля молодёжи и студентов (Прага, 1947, 1-я премия); Международного конкурса Королевы Елизаветы (Брюссель, 1951, 1-я премия).

⁷⁵ Красовицкий, Эммануил Израилевич (1910–2003) – советский и российский дирижёр, педагог. Работал в Свердловском театре оперы и балета (1946–1972); преподавал в Уральской консерватории (1972–2003). Доцент. Старший брат известной советской певицы Веры Израилевны Красовицкой.

⁷⁶ Манаев, Евгений Васильевич (1910–2001) – советский и российский дирижёр, композитор. Заслуженный артист Казахской ССР (1954). Работал дирижёром Свердловского театра оперы и балета (с 1961); преподавал на кафедре оперно-сценической подготовки Уральской консерватории.

⁷⁷ Горбунов, Пётр Иванович (1924–2000) – советский и российский дирижёр, педагог. Народный артист РСФСР. Участник Великой Отечественной войны. Работал в оркестре Свердловской филармонии и одновременно преподавал в музыкально-педагогическом училище (1948–1961). Дирижёр Свердловского академического театра музыкальной комедии (1961–1970), главный дирижёр (1971–1990). Преподавал в Уральской консерватории (1960–1989), доцент (1977), профессор (1987). Главный дирижёр Московском театре оперетты (с 1990).

⁷⁸ Слобожанинов, Борис Васильевич (1919–1993) – пианист, музыкальный деятель. Закончил Уральскую консерваторию. Ветеран Великой Отечественной войны. Директор Свердловской музыкальной школы-десятилетки (1954–1979).

⁷⁹ Фридлиндер, Александр Григорьевич (1906–1990) – советский дирижёр, композитор и педагог. Заслуженный артист РСФСР (1958). Главный дирижёр Свердловской филармонии (1939–1941), заместитель художественного руководителя и главный дирижёр ансамбля Уральского военного округа (1941–1943), дирижёр Свердловского театра оперы и балета (1943–1947), художественный руководитель (с 1947) и одновременно дирижёр Свердловской филармонии (1948–1973).

⁸⁰ Варивода, Пётр Семёнович (1928–1996) – советский, украинский дирижёр. Заслуженный деятель искусств УССР (1975).

⁸¹ Мравинский, Евгений Александрович (1903–1988) – советский дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1954). Герой Социалистического Труда (1973). Лауреат Ленинской премии (1961) и Сталинской премии 1-й степени (1946).

⁸² Либерман, Виктор Семёнович (1931–1999) – российско-нидерландский скрипач. Лауреат I Международного конкурса им. П. И. Чайковского (Москва, 1958, 5-я премия). Концертмейстер первых скрипок в Симфоническом оркестре Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского. В 1979 г. эмигрировал в Нидерланды. Был концертмейстером амстердамского оркестра Концертгебау, доцентом Амстердамской и профессором Утрехтской консерваторий. Возглавлял Северо-Нидерландский оркестр (1997–1999).

⁸³ Рудин, Александр Израилевич (р. 1960) – российский виолончелист, пианист. Народный артист России (2001). Дирижёр и художественный руководитель академического камерного оркестра «Musica Viva», профессор Московской консерватории, кафедры камерного ансамбля и оркестра. Лауреат Государственной премии России в области литературы и искусства (2003). Лауреат Международного конкурса им. И. С. Баха (Лейпциг, 1976), Международного конкурса им. Г. Кассадо (Флоренция, 1979), Международных конкурсов им. П. И. Чайковского (Москва, 1978, 1982), Концертино Прага (1973).

⁸⁴ Шаховская, Наталия Николаевна (1935–2017) – советская и российская виолончелистка, педагог. Народная артистка СССР (1991). Лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Москва, 1961, 1-я премия), Международного конкурса виолончелистов им. А. Дворжака музыкального фестиваля «Пражская весна» (1961, 2-я премия), Международного конкурса им. П. И. Чайковского (Москва, 1962, 1-я премия).

⁸⁵ Малиновский, Игорь Владимирович (р. 1977) – российский и австрийский скрипач, музыкальный педагог. Лауреат многочисленных международных конкурсов. Первый концертмейстер в государственном оркестре Баварии (2002–2005), первый концертмейстер в оркестре *Komische Oper* в Берлине и в оркестре *Palau de les Arts Reina Sofia* в Валенсии (2005–2009). Занимает пост профессора по классу скрипки Высшей школы музыки им. Карла Марии фон Вебера в Дрездене (с 2009).

⁸⁶ Шварцберг, Дора (р. 1946) – австрийская скрипачка, педагог. Выпускница школы П. С. Столярского в Одессе (педагог Б. Мордкович). Окончила Московскую консерваторию (1966–1971). Лауреат Международного конкурса скрипачей им. Н. Паганини (Генуя, 1969, 4 место). Эмигрировала в 1973 г. Профессор Венского института искусств и музыки.

⁸⁷ Андрианов, Василий Михайлович (1902–1978) – советский государственный и партийный деятель, первый секретарь Свердловского (1939–1946) и Ленинградского (1949–1953) обкомов ВКП (б), член Президиума ЦК КПСС (1952–1953).

⁸⁸ Андрианов, Михаил Васильевич (1937–2005) – советский и российский пианист, педагог. Преподавал в Уральской консерватории (с 1963), профессор (1991), ректор Уральской консерватории (1988–2003).

⁸⁹ Луфер, Абрам Михайлович (1905–1948) – украинский советский пианист и педагог. Заслуженный деятель искусств УССР (1945). Победитель Всеукраинского конкурса пианистов в Харькове (1930), лауреат II Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена (Варшава, 1932). В годы эвакуации был ректором Свердловской консерватории (1941–1944).

⁹⁰ Зандерлинг, Курт (1912–2011) – немецкий дирижёр. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1956). Лауреат Национальной премии ГДР (1962, 1987). В 1936 г. вынужденно эмигрировал в СССР. Был дирижёром Оркестра Всесоюзного радио (1937–1941), дирижёром Оркестра Ленинградской филармонии (1941–1960). В годы войны находился с оркестром в эвакуации в Новосибирске. Вернувшись в ГДР, возглавил Берлинский симфонический оркестр (1960–1977). Продолжал выступать как дирижёр до 2002 г.

⁹¹ Факторович, Натан Григорьевич (1909–1967) – советский дирижёр, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1960).

⁹² Баатаржавын, Энхбаатар (Энхэ) (р. 1964) – виолончелист, дирижёр. Главный дирижёр Уральского молодежного симфонического оркестра (с 2006), дирижёр Уральского академического филармонического оркестра (с 1996). Лауреат IV Международного конкурса дирижёров им. С. С. Прокофьева; лауреат Премии губернатора Свердловской области.

⁹³ Лисс, Дмитрий Ильич (р. 1960) – российский дирижёр. Народный артист России (2011). Лауреат Государственной премии РФ в области литературы и искусства (2008). Главный дирижёр Уральского академического филармонического оркестра (с 1995).

⁹⁴ Шабуров, Антон Александрович (р. 1983) – российский дирижёр. Дирижёр оркестра Уральской государственной консерватории (2008–2017). Приглашённый дирижёр Екатеринбургского театра оперы и балета (с 2012), постоянный приглашённый дирижёр Камерного оркестра Омской филармонии (с 2015). Художественный руководитель и главный дирижёр Дальневосточного академического симфонического оркестра (Хабаровск) (с 2017). Лауреат премии губернатора Свердловской области в области литературы и искусства.

⁹⁵ Стасевич, Абрам Львович (1907–1971) – советский дирижёр. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957).

⁹⁶ Иванов, Константин Константинович (1907–1984) – советский дирижёр, композитор. Народный артист СССР (1958). Лауреат I Всесоюзного конкурса дирижёров (1938, 3-я премия).

⁹⁷ Рахлин, Натан Григорьевич (1906–1979) – украинский советский дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1948). Лауреат Сталинской премии второй степени (1952).

⁹⁸ Кац, Арнольд Михайлович (1924–2007) – советский и российский дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1988).

⁹⁹ Дурян, Оган Хачатурович (1922–2011) – армянский советский дирижёр и композитор. Народный артист Армянской ССР (1967).

¹⁰⁰ Брон, Захар Нухимович (р. 1947) – советский и немецкий скрипач, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1985). Народный артист РФ (2001). Лауреат конкурса Королевы Елизаветы (1971), Международного конкурса им. Г. Венявского (1977).

¹⁰¹ Стопичев, Владимир Иванович (р. 1948) – российский альтист и педагог. Заслуженный артист России (1996). Лауреат Международного конкурса альтистов ARD (Мюнхен, 1971, 1-я премия).

¹⁰² Попов, Валерий Сергеевич (р. 1937) – советский и российский фоготист, педагог. Народный артист РСФСР (1986). Профессор Московской консерватории (1992). Кандидат искусствоведения.

¹⁰³ Соколов, Александр Сергеевич (р. 1949) – советский и российский музыковед, педагог. Заслуженный деятель искусств РФ (1999). Министр культуры и массовых коммуникаций РФ (2004–2008), профессор и ректор Московской консерватории, заведующий кафедрой теории музыки, доктор искусствоведения. Член Союза композиторов России.

¹⁰⁴ Фихтенгольц, Михаил Израилевич (1920–1985) – советский скрипач и педагог, профессор (1970). Народный артист РСФСР (1983). Кандидат искусствоведения (1953). Лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1935, 2-я премия), Международного конкурса скрипачей им. Э. Изай (Брюссель, 1937, 6-я премия).

¹⁰⁵ Гилельс, Елизавета Григорьевна (1919–2008) – советская и российская скрипачка, педагог. Заслуженная артистка РСФСР (1977). Лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1935, 2-я премия), Международного конкурса скрипачей им. Э. Изай (Брюссель, 1937, 3-я премия).

¹⁰⁶ Шафран, Даниил Борисович (1923–1997) – советский и российский виолончелист, педагог. Народный артист СССР (1977). Лауреат Сталинской премии третьей степени (1952). Лауреат Всесоюзного конкурса скрипачей и виолончелистов (Москва, 1937, 1-я премия), конкурса Международного фестиваля молодёжи

Бородин А. Б. О времени и о себе: интервью с Вольфом Усминским

и студентов (Будапешт, 1949, 1-я премия), Международного конкурса виолончелистов им. Г. Вигана музыкального фестиваля «Пражская весна» (1950, 1-я премия).

¹⁰⁷ Феркельман, Арнольд Яковлевич (1914–1992) – советский виолончелист. Заслуженный артист РСФСР (1979).

¹⁰⁸ Борисоглебский, Никита Аркадьевич (р. 1985) – российский скрипач. Заслуженный артист России (2018). Солист Московской филармонии, лауреат международных конкурсов.

¹⁰⁹ Зетель, Исаак Зусманович (1925–2011) – пианист, музыковед и педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1977). Профессор Уральской консерватории, кандидат искусствоведения (1971). С 1992 г. проживал в Кёльне (ФРГ).

¹¹⁰ Рябинкина, Елена Львовна (р. 1941) – советская и российская прима-балерина, педагог классического балета. Заслуженная артистка РСФСР (1967). Работала в Большом театре СССР (с 1959).

¹¹¹ Ганелин Макс Ефимович (1901–1969) – музыкальный деятель. В 1960-е гг. был директором Свердловского театра оперы и балета.

¹¹² Серебряков, Иван Андреевич (1915–1997) – флейтист, педагог. Работал в оркестре Свердловского театра оперы и балета (с 1940), в специальной музыкальной школе-десятилетке (с 1960), в Свердловском музыкальном училище им. П. И. Чайковского (с 1962), в Уральской консерватории на кафедре духовых и ударных инструментов (с 1978). В 1970-е гг. был директором Свердловского театра оперы и балета.

¹¹³ Архипова, Ирина Константиновна (1925–2010) – советская и российская оперная певица, педагог, общественный деятель. Народная артистка СССР (1966). Герой Социалистического Труда (1984). Солистка Свердловского театра оперы и балета (1954–1956), солистка Большого театра СССР (1956–1988). Лауреат Ленинской премии (1978) и Государственной премии РФ (1997).

¹¹⁴ Алтухова, Евгения Васильевна (р. 1924) – советская и российская оперная певица. Народная артистка РСФСР (1962). Окончила Московскую консерваторию по классу М. Г. Гуковой (1955). Солистка Свердловского театра оперы и балета (1956–1964). Солистка Москонцерта (с 1964).

¹¹⁵ Субботин, Иван Иванович – советский оперный певец. Заслуженный артист РСФСР (1958). Солист Свердловского театра оперы и балета (1957–1961).

¹¹⁶ Козловский, Иван Семёнович (1900–1993) – советский и российский оперный и камерный певец, оперный режиссёр. Народный артист СССР (1940). Герой Социалистического Труда (1980). Народный артист Украины (1993). Лауреат двух Сталинских премий первой степени (1941, 1949).

¹¹⁷ Щетинин, Иван Иванович – советский оперный певец. Солист Свердловского театра оперы и балета.

¹¹⁸ Лемешев, Сергей Яковлевич (1902–1977) – советский оперный певец, оперный режиссёр, педагог. Народный артист СССР (1950). Лауреат Сталинской премии второй степени (1941).

¹¹⁹ Ухов, Василий Герасимович (1880–1966) – русский и советский певец, педагог. Заслуженный артист РСФСР (1927). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1937). Солист Свердловского театра оперы и балета (1925–1948).

Anton B. Borodin

Laureate of international competitions, associate professor, Ural State Conservatory M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia. E-mail: abborodin@mail.ru. SPIN-код: 6150–1622

ABOUT TIME AND ABOUT YOURSELF: AN INTERVIEW WITH WOLF USMINSKY

Abstract. Interview with the famous Ural violinist, conductor and teacher Wolf L. Usminsky.

Keywords: Wolf Lvovich Usminsky; Sverdlovsk special ten-year music school; Ural Musical College; chamber orchestra “Lytsei-kamerata”; Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky; Sverdlovsk Opera and Ballet Theater; Sverdlovsk Philharmonic.

For citation: Borodin A. B. *O vremeni i o sebe: interv'y u s Vol'fom Usminskim* [About time and about yourself: an interview with Wolf Usminsky], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, no. 20, pp. 77–99. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 20

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Выпускающий редактор *Б. Б. Бородин*
Ответственный за выпуск *А. Б. Бородин*

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

Редактура англоязычных текстов *О. И. Мурзина*
Корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Нотная графика *А. Б. Бородина*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 17.08.2020 г. Дата выхода в свет 25.08.2020 г. Формат 70×90/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,06. Уч.-изд. л. 8,68
Тираж 100 экз. Заказ № 11849

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru